







Heft 69.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

BAUMSTILISIERUNGEN IN DER MITTELALTERLICHEN MALEREI

VON

A. E. BRINCKMANN
DR. PHIL.

MIT 9 TAFELN.

Die Materie ist die bloße Sichtbarkeit des Willens.
Schopenhauer.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906

VERLAG VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL) IN STRASSBURG.

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900).

1. Heft. **Haendcke, B.,** Prof. Dr., Studien zur Geschichte der spanischen Plastik Juan Martinez Montanes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Mit 11 Tafeln. 3. —

2. **Wolff, Fritz,** Dr., Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —

3. **Jaeschke, Emil,** Dr., Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —

4. **Prestel, Jakob,** Dr., Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. **Pelka, Otto,** Dr., Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 8. —

8. **Prestel, Jakob,** Dr., Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. **Lichtenberg, Reinhold, Freiherr von,** Dr., Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Tafeln. 15. —

12. **Rothes, Walter,** Dr., Die Darstellung des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzant. Kunst im I. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen. 12 —

14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. 6. —

15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Tafeln. 8. —

17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Tafeln. 6. —

18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —

20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration u. zur Antike in d. Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abb. 4. —

21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln. 4. —

23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. M. 4 Tfln. 3. —

24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. 3. 50

29. **Valentiner, W. R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Tafeln. 8. —

30. **Hasse, C.,** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. **Suida, Wilhelm,** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. **Sirén, Osvald,** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. **Groote, Maximilian, von,** Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. 3. —

35. **Krücke, Adolf,** Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. **Groner, Anton,** Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

39. **Jacobsen, Emil,** Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50

40. **Wurz, Hermann,** Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

Unter der Presse:

Grossmann, Karl, Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens.

Schmerber, Hugo, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert.

Siebert, Margarete, Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jean van Eyck bis zu den Manieristen.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

BAUMSTILISIERUNGEN

IN DER

MITTELALTERLICHEN MALEREI

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
69. HEFT.

BAUMSTILISIERUNGEN
IN DER
MITTELALTERLICHEN MALEREI

VON

A. E. BRINCKMANN
DR. PHIL.

MIT 9 TAFELN.

Die Materie ist die bloße Sichtbarkeit des Willens.
Schopenhauer.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906

INHALTSVERZEICHNIS.

VORWORT.

Mit vorliegender Arbeit ist ein Versuch gemacht worden, der bis jetzt für die mittelalterliche Malerei selten ist, aber lohnend: die Entwicklungsreihe eines Darstellungselementes aufzustellen. Bei dem Dunkel, das noch über vielen Teilen des begangenen Gebiets liegt, war dies nicht immer mit der wünschenswerten Klarheit möglich und absolut zuverlässig werden sich solche Reihen nur für völlig bekannte Epochen geben lassen. Von den vielen durchgesehenen Manuskripten wurden wenn möglich nur solche benutzt, deren Miniaturen bereits publiziert sind, denn es kam nicht darauf an, mit einer Fülle von unbekanntem Material zu erdrücken. Da die Entwicklung im Hinblick auf die deutsche Malerei untersucht ist, so wurden abzweigende Seitenlinien, wie z. B. sizilianische Arbeiten, unberücksichtigt gelassen.

Ein Teil der Arbeit wurde als Inaugural-Dissertation der Berliner philosophischen Fakultät eingereicht. Herrn Dr. G. Swarzenski, Direktor des Städelschen Instituts, ist Verfasser für Unterstützung mit Material zu Dank verpflichtet.

I.

DIE FRÜHCHRISTLICHE KUNST IN ITALIEN.

Der christliche Kunsttrieb begnügt sich zunächst mit dürftigen Entlehnungen aus der gleichzeitigen reich, wenn auch zum Teil handwerksmäßig und schematisch produzierenden römischen Kunst. Die ausführenden Kräfte stehen zu fest in ihrer Zeit, um eine Aenderung des Darstellungskreises, geschweige denn der Darstellungsformen ohne lange Uebergänge zu schaffen; erst der hineingelegte neue Inhalt modifiziert die alte Form.[1] Für die Nichtwiedergabe der Natur oder gar für eine bewußte Abkehr von ihr sind keine Gründe vorhanden. In den Katakomben von San Gennaro dei Poveri,[2] wie im Coemeterium der h. Domitilla finden sich Landschaftsdarstellungen, die trotz aller Dürftigkeit zeigen, daß ein christlicher Andachtsraum denselben Schmuck wie ein römisches Haus verträgt, und noch die Mosaiken von S. Costanza (329) geben heidnisch-antike Dekoration.

In der römischen Kunst hatte im ersten Jahrhundert n. Chr. die Kraft objektiver naturalistischer Darstellung den Höhepunkt erreicht. Bei ihrer Weiterentwicklung macht sich das Bestreben geltend, impressionistisch über Einzelformen hinweggleitend nur die Erscheinung zu geben und nicht mehr den Körper, den das Tastgefühl erfaßt, darzustellen. Man über-

---

[1] Julius Lange, Die menschl. Gestalt in der Geschichte der Kunst Uebers. Straßb. 1903. S. 442: «Das Christentum gibt der Subjektivität Anweisung auf einen unendlichen Inhalt und unendliche Dimensionen und bedingt direkt und indirekt eine ganz neue Auffassung des Menschen».

[2] Vict. Schultze, Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri, Jena 1877, von dems. Die Katakomben, Leipzig 1882.

läßt es der supplierenden Erfahrung des Beschauers, die letzte Verbindung der optischen Eindrücke zur Form selbst vorzunehmen.[1] Bei gemalten Baumdarstellungen gibt dieser Illusionismus die malerische Masse, aus der sich weder Blätter noch Zweige abheben, oder er setzt bei Bäumen mit zartem Laub hellere und dunklere Tupfen mit feinem Pinsel leicht hin, so daß die Krone ein duftig schimmerndes Gebilde von Strichen und Flecken ist. Gleichzeitig bildet sich in der hellenistischen Reliefplastik eine Darstellungsart heraus, welche die einzelnen Landschaftselemente nicht mehr körperlich, sondern flächig, man möchte sagen flachgepreßt, gibt. Die einzelnen Pläne der Landschaft werden nicht hintereinander, sondern übereinander angeordnet; die ideelle Fläche der in das Bildrelief hineinführenden Landschaft bildet also mit der realen, senkrecht stehenden Reliefläche keinen rechten, sondern einen mehr oder weniger spitzen Winkel, d. h. die dargestellte Fläche wird gegen den Beschauer zu hochgeklappt.[2] Bei den Bäumen werden die kronbildenden Aeste auseinandergelegt und auf eine ideelle Vertikalebene aufgepreßt, die einzelnen Blätter aber übernatürlich groß und fein detailliert gebildet. Beide Darstellungsmanieren kreuzen sich in der altchristlichen und byzantinischen Kunst.

Die Skulptoren der älteren christlichen Sarkophage[3] übernehmen die Baumbildungen der römischen Kunst, wenn sie sich auch bereits im Artenvorrat beschränken. Häufig kommt anfänglich der Lorbeerbaum vor; streng schon und hart in den Konturen aber noch charakteristisch in Stamm und Blatt auf einem Sarkophag des Louvre (I, 1),[4] erstarrter und

---

[1] Wickhoff, Wiener Genesis, Wien 1895, S. 65.

[2] Vergl. Schreiber, Die hellenist. Reliefbilder, Leipzig 1894. Die Neigung, einen Körper flächig darzustellen, zeigt sich deutlich bei der Wiedergabe eines Hauses, das von der Langseite gesehen ist. Die schmale Giebelwand ist nicht benutzt, um durch Hineinführen in den Bildraum das Gebäude kubisch erscheinen zu lassen, sondern sie wird in die Vertikalebene der Langseite umgeklappt, so daß der rechteckige Grundriß zur Linie wird.

[3] Diese bieten die besten Beispiele und müssen an die Stelle der versagenden Malerei treten. Die spätere Plastik konnte dagegen infolge unzulänglicher Sichtung und Mangels an Publikationen nicht herangezogen werden.

[4] Abgeb. Garucci, Storia della arte cristiana, Prato 1879—81. Bd. V, Taf. 295_2.

reduzierter auf einem Sarkophag des Lateran (I, 2).[1] Der Stamm ist kurz gedrungen und nicht mehr knorrig verästelt, die länglichglatten Blätter wachsen fächerartig aus ihm heraus und legen sich flächig nebeneinander. Den Lorbeer löst später fast ganz der als heilig verehrte O e l b a u m ab. In der symbolvollen Darstellung der Ernte wird er mit antiken Genien zusammengebracht und bildet ein passendes Gegenstück zur Weinernte.[2] Neben der Palme ist der Oelbaum der speziell christliche Baum, in dem die heilige Taube nistet und von dem bei dem Einzug Christi Zweige gebrochen werden.[3] Der Stamm gleicht dem des Lorbeerbaumes, die Blätter sind länglicher, sitzen nie klumpig zusammen und breiten sich freier über die Fläche. Die Fruchtbeeren haben besondere Stiele oder zwei Blätter als Fruchtkelch. Der E i c h b a u m wird ebenfalls, besonders bei Weidebildern, mehrfach verwendet, während a n d e r e B a u m a r t e n — die Darstellung der Palme wird weiter unten behandelt — seltener sind.

Aus der großen Menge der römischen Motive werden nur die geläufigsten, d. h. die handwerklichen Formen aufgenommen: eine Beschränkung zugunsten weniger Typen. Diese Typen haben wie alle die Vernachlässigung der Natur zur Voraussetzung und entstehen durch numerische Reduzierung und formale Vereinfachung der Mutterformen. Der Baum hat nur noch wenige Blätter, deren Detaillierung roh ist. Der Stamm, dem die Blätter oft ohne besonderes Stielblatt entwachsen, ist gedrungen und mehr eine Masse, wie ein organisches Gewächs. Die Vernachlässigung eines lebendigen Organismus läßt es zu, daß aus einem Eichstamm Weinblätter hervorwachsen, d. h. daß zwei übernommene Formen ohne korrigierendes Hinsehen auf die Natur verbunden werden. Einen landschaftlichen Eigenwert hat der Baum nicht mehr, er verkümmert als nur akzessorisches Element und verliert seine Proportion zur Umgebung. Hiermit hängt es zusammen, daß auch die Landschaft, deren Darstellung hellenistische Kunst liebte, verschwindet und schließlich erhalten auch ihre letzten Rudimente, die Bäume —

[1] G a r u c c i, ebenda, Taf. 298_3.
[2] G a r u c c i, Taf. 307_2, 322_3 und $_4$.
[3] G a r u c c i, Taf. 381_2.

stammloses Gebüsch kommt kaum mehr vor — eine neue Bewertung.

Die Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens verändern sich, ein neues Darstellungsprinzip kommt zum Durchbruch. Eine Wertverschiebung von den anschaulichen auf die assoziativen Elemente, eine Rückbildung im Sehen und Wiedergeben findet statt, welche zu jenen Darstellungsformen aller frühen Kunstperioden führt, die als Symbole bezeichnet werden und deren andeutende Gestaltung genügt, um den assoziativen Prozeß auszulösen.[1]

Ein immer tieferes Sichhineinleben und -denken in die christlichen Schriften bereitet das neue Darstellungsprinzip vor. Dieselben besitzen als Ausfluß des abstrakten semitischen Geistes nur geringe Naturanschauung, landschaftliche Schilderungen aus einer intensiven Naturempfindung heraus sucht man umsonst. Die einzelnen Formen der Natur bleiben ungesehen, über das trockentypische Wort «Weinstock» und «Palmbaum» kommt man nicht hinaus. Das geistige Leben im Transzendenten macht das Auge für die Formen der Umgebung unempfänglich und wirkt entkünstlernd.[2] So wird die Begrenztheit und Starre des Vorstellungskreises von Bildungen der Natur begreiflich, so erklärt es sich, daß wenige Formen, die den assoziativen Vorstellungen Handhaben bieten, fortwährend wiederholt werden, durch ihr ewiges Einerlei aber abspannend wirken und daher in sich selbst den Grund zu ihrem Verfall tragen. Aus der handwerklichen, nicht naturalistischen Produktion folgt mit Notwendigkeit die starre Schematisierung der Form, die Neigung zum Abstrakt-regelhaften unter Verlust des lebendigen Organismus. Der sich mehr und mehr in seine Religion und deren Dogmatik vertiefende Mensch vernachlässigt die Sinne, die ihn mit der Außenwelt verbinden. Die christliche Kunst nimmt in ihrem Hinstreben

---

[1] So das griechische Xoanon. Wichtig auch für die christliche Kunst ist, daß derartige Symbole stets eine geometrische Form annehmen. Im Geometrischen liegt der Uranfang alles Gestaltens, nicht nur des menschlichen, sondern auch desjenigen der Natur.

[2] Erst ein ganz neues Empfinden, wie es sich mit dem heiligen Franziskus und den Mystikern in das religiöse Leben hineinwagt, dessen Wurzeln aber in Frankreich liegen, haben der Religion wieder eine neue Schöpferkraft auf dem Gebiete der bildenden Kunst gegeben.

zur Symbolisierung den Weg vom Naturalistischen zum Abstrakt-geometrischen. Auf die handwerkliche Vereinfachung des Formenvorrats ist hingewiesen worden. Jetzt diktiert die kirchliche Literatur der bildenden Kunst ihre Objekte, auch der Baumtypus wird durch den neuen Vorstellungskreis beeinflußt und bald schrumpft das Vegetative auf die Weinrebe und Palme zusammen.

Aus der landschaftlichen Verbindung, in der die Antike die Palme gab, wird diese jetzt herausgenommen. Ihr Stamm erstarrt und ist mit übermäßig vergrößerten Schuppen bedeckt, die Wedel verlieren in den Sarkophagreliefs ihre feingezeichnete Fiederung und schießen in Form eines Sensenmessers aus dem Stammkopf radial hervor. Die Fruchttrauben, die um den Kronenansatz kranzförmig herumhängen, werden auf zwei reduziert, die flachgedrückt an beiden Seiten herunterhängen.

Ausschlaggebend für die Verwendung der Palme ist der Flächencharakter der Kunst. Die Architektur bietet Beispiele in der Entwicklung des Kapitäls: das korinthisch-römische flacht ab und das Ende der Reihe ist das ravennatisch-byzantinische Kämpferkapitäl mit seinem reinflächigen Linearornament. [1] Das Leben der Fläche liegt in ihrer Teilung und Ornamentierung. Die christliche Kunst liebt es, einer Fläche, z. B. dem Streifen eines Sarkophagreliefs, zunächst feste Endpunkte zu geben, wie Sessel, Felsen, Tore, während der Rest gleichmäßig gefüllt oder wieder eingeteilt wird, so durch eine Säulenstellung mit Architrav oder Rundbogen. Diesem der Fläche innewohnenden Prinzip werden auch die Bäume, vor allem die Palme untergeordnet. Die Anfangsspuren einer Seiteneinfassung durch Bäume finden sich als gutes Kompositionselement bereits in der Orpheusdarstellung der Calixtuskatakomben, für eine Seitenfassung durch Palmen gibt in späterer Zeit fast jedes Apsismosaik Beispiele. Der schmale Raum, die Biegung nach dem Scheitel der Wölbung zu modifizieren die an sich schon günstige Form der Palme. Zwar werden die Wedel infolge der Größe der Darstellung nicht so stark wie in der Plastik vereinfacht, auch die Zahl der Stamm-

[1] Vergl. Riegl, Stilfragen, Berlin 1893, ferner Semper, Stil, II. Aufl. S. 496.

schuppen ist nicht so vergröbert, der kugelige Busch der Krone aber, wie er noch in S. Cosma e Damiano (530) gegeben wird, zieht sich in die Länge und erscheint mit den dürftigen Residuen einiger hochgestreckter Wedel in dem Apismosaik von S. Pudenziana (390) (II, 3).[1]

Eigenartig ist die Entwicklung, die die Palme in ihrer Substituierung für trennende Säulen durchmacht. Als ein Beispiel dieser Unterschiebung ist der Langhausschmuck von S. Apollinare nuovo (560) zu nennen, in der je ein Heiliger und ein Palmbaum abwechseln, ferner das Kuppelmosaik von. S. Maria in Cosmedin zu Ravenna. Die Sarkophage, vor allem die ravennatischen, bieten wiederum gute Beispiele.[2] Die Unterschiebung einer ursprünglich vegetativen Form an Stelle eines architektonischen Gliedes bedeutet eine Lockerung der architektonischen Idee; konsequent ist es, wenn in diese vegetative Form, die nicht mehr von der Natur berichtigt wird, die architektonische Idee der Säule hineinwächst. Die Palme wird architektonisiert. Ihr glatter, gerader Stamm, das Hervorbrechen der Krone an einer scharf abgesetzten Stelle, vor allem das seitliche Ausbiegen der Wedel, die sich von zwei benachbarten Bäumen zu einem Halbkreis schließen, eignen sie dazu. Zunächst schiebt sich zwischen Stamm und Krone, dem Kapitäl vergleichbar, ein plattenförmiges Glied an die Stelle, die auch die Natur durch abgestorbene Blattwurzelnund Bastmassen zeichnet (II, 4),[3] Eine Verdoppelung dieser Platte mit Zwischenstück kommt vor (II, 5),[4] und während vorher die Fruchttrauben von oben über den Plattenrand herabhängen, entspringen hier aus dem Zwischenstück jederseits drei einbeerige Fruchtstengelchen. Die Schuppen des Stammes sind anfangs klein und vielreihig; teils überkippenden Wellen und Felsstückchen, teils aufgenagelten, nach

---

[1] Die chronologische Folge ist in dieser Zeit der Traditionen für die Entwicklung einer Form nicht ausschlaggebend. Alte Motive werden lange wiederholt, und man darf ein späteres Stück als Beispiel für eine frühere Formstufe heranziehen.

[2] Garucci, Taf. 334, 341, Laubbäume in gleicher Verwendung Taf. 350, 379.

[3] Als Beispiel sehr instruktiv ein ravennatischer Sarkophag abgeb. Venturi. Storia dell' arte italiana. Milano 1901, Fig. 200, Garucci, Taf. 345, dessen Palmform auch für das Folgende Beleg ist. (II. 4.)

[4] Garucci, Taf. 356.

oben winkelig zugespitzten Brettchen gleichend, strecken sie sich in die Länge und nähern den Stamm einem kannelierten Säulenschaft an.[1] Endlich tritt eine rein-architektonische Bildung auf, die das organische Hervorwachsen des Baumes aus dem Erdboden verneint: dem Stamm wird eine Säulenbasis unterschoben. Die Palme, der christliche Baum, ist zu einem Flächenkompositionsglied geworden und in architektonische Gebundenheit geraten. Ihre Form und Detaillierung hat sich zu einem handwerklichen Typus vereinfacht, sie hat nicht einmal mehr den Zweck, anzudeuten, daß ein Vorgang draußen im Freien spielt.

Auf die Bewertung einer botanischen Benennung wird im nächsten Kapitel näher einzugehen sein. Aus dem schon Gesagten folgt, daß es auf eine individuelle Kennzeichnung nicht mehr ankommen kann, und nur die ersten Formen der Reihe zeigen, daß dem schematischen Gebilde die auch in Italien wachsende aber keine reifen Früchte tragende Dattelpalme (Phoenix dactylifera)[2] zugrunde liegt.

---

[1] Eine andere Stilisierungsform erscheint im Ashburnham-Pentateuch: der Stamm aus einer Reihe von Kugelgliedern zusammengesetzt.

[2] Vergl. Viktor Hehn, Kulturpflanzen VI. Aufl., Berlin 1894.

II.

DIE BYZANTINISCHE MALEREI.

Da die Malerei für die ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung fast fehlt, mußten die Reliefs und Mosaiken einspringen, die zum Teil über die Mitte des ersten Jahrtausends hinausgeführt haben. Die Mailänder Ilias (um 400) ist eine der ersten illuminierten Handschriften, an denen die weitere Entwicklung zu verfolgen sein wird. [1]

Während die frühchristliche Kunst nur ein Abfall der römischen ist, kann die byzantinische Kunst um 400 als Fortsetzerin der Antike gelten und ist infolge dessen in ihren Darstellungen weit reicher. [2] So sind die ältere und jüngere Vergilhandschrift (Vat. lat. 3225, IV. Jhh. und lat. 3867, V. Jhh.), die Quedlinburger Italafragmente (IV. Jhh.), [3] der Josuahrotulus (Vat. graec. 431, VI. Jhh.), [4] auch noch der Codex purpureus Rossanensis (VI. Jhh.), [5] sowie der Codex Laurentianus (Florenz, um 586) mehr Zeichen des Absterbens der römischen Darstellungs-

---

[1] Vergl. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin, Paris 1891. Als hauptsächlichstes Literatur- und Abbildungsmaterial ist anzuführen: Kondakoff. Griech. Psalterillustrationen, Moskau 1878, von dems. Histoire de l'art byzantin. Paris 1891. Labarte, Histoire des arts industriels, Paris 1864/66. Omont, Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs, Paris 1902. Ouvaroff, Album byzantin, Moskau 1896. Die Arbeiten von Strzygowski, vor allem Byzantinische Denkmäler, Wien 1891 bis 1903. Tikkanen, Psalterillustrationen im Mittelalter, Helsingfors 1895 – 1900.

[2] Vergl. Wickhoff, a. a. O., S. 61. Die Leugnung alles Hellenistischen dürfte manche Schwierigkeit bereiten.

[3] S. Beissel. Vatican. Miniaturen, Freiburg 1893.

[4] Victor Schulze, Die Quedlinburger Italaminiaturen, München 1898.

[5] Haseloff, Cod. purpureus Rossanensis, Berlin 1898. Taf. 4, 2 u. 11.

manier, als daß in ihnen bereits etwas Neues durchbricht. Noch wird malerisch interpretiert. Im Rossanensis erscheint das Gebüsch hinter den klugen Jungfrauen als dunkle Masse,[1] aus der zwei hingewischte Palmen hervortauchen, die Früchte schimmern als helle Flecke. Die Baumblätter (III, 1) sind mit feinem Pinsel hingesetzt, und deutlich zeigt sich Verständnis für das Organische in der Stellung dieser Tupfen zueinander.[2] Aus dem Stamm aber spricht bereits das byzantinische Liniengefühl.

Die Genesis in Wien (Ende des V. Jhh.) zeigt nach Labarte «la transformation de l'art chrétien et l'origine du style byzantin». Wickhoff[3] findet, daß sich in diesem Codex die Tendenzen der großen Malerei mit der zeichnerischen Weise der Bücherillustration, die sich damals als eigene Klasse der Malerei auszubilden beginnt, kreuzen. Die Vermutung, daß hier nur alte Ströme, deren Quellen auch dem Hellenismus entspringen, zusammenfließen, soll wenigstens ausgesprochen werden. Sie wird unterstützt durch die verschiedene Wiedergabe der Bäume. Fol. 9 (I, 3) zeigt jenen Flächenbaum mit auseinandergelegten flachgepreßten Blättern, deren jedes als Einzelerscheinung spricht, die beliebte Bildung hellenistischer Reliefs. Fol. 17 dagegen, die von Wickhoff dem römisch gebildeten Illusionisten zugeteilt wird, gibt die Krone in malerisch hinwischender Manier, die aus pompejanischen Fresken bekannt ist. Die Krone ist als Masse gesehen und gewinnt durch den Unterschatten eine kubische Wirkung. Ohne Stamm wird sie noch zur Angabe eines Gebüsches benutzt, während sie mit Stamm, jedoch stärker schema-

---

[1] Es sei gleich hier bemerkt, daß auf Farbe — eines der interessantesten Gebiete mittelalterlicher Malerei, das kaum berücksichtigt ist — nicht eingegangen werden kann, auch Notizen über mir bekannte Originale nicht bruchstückweise eingefügt werden sollen. Bei einer eingehenden Untersuchung würden sich Parallelen zum Sehen und Verwerten der Farben in der griech. Kunst ergeben. Vergl. W. Schulz, Farbenempfindungssystem der Hellenen, Leipzig 1904. Vor allem wäre eine Auffassung zu bekämpfen, die in einer Farbengebung, die nicht der Natur folgt «Mangel am künstlerischem Empfinden» sieht und von «geschmackloser Kolorierung» spricht. Im Mittelalter war die Farbfreudigkeit groß. Die Farbe hatte noch einen absoluten Wert. Hier hätte eine Psychologie des Farbempfindens ein interessantes Kapitel zu schreiben.

[2] Abb. a. a. O., Taf. 2 und 11.

[3] Genesispublikation S. 89. Da die Miniaturen von verschieden geschulten Miniatoren angefertigt sind, so werden sich in ihnen alte und neue Formen, d. h. eine Entwicklung, finden.

tisiert auf Fol. 4 (IV, 1) erscheint. Der Zusammenhang dieser mit einer bei Schreiber[1] abgebildeten Form ist augenscheinlich. Auf dem hellenistischen Relief teilt sich ein kurzer, schräg dem Boden entwachsender Stamm mit einem seitlichen Aststumpf in einen kleineren und einen stärkeren Ast, die beide wieder in gleicher Weise auseinandergehen. Den so entstehenden vier Aesten liegen flachgewölbte Blättermassen auf, die in leichter Kurvatur der Wölbung folgend gelagert sind. Der untere Rand der Kronen ist durch längliche, wie mit dem Modellierholz gemachte, radial gestellte Eindrücke belebt. Da die beiden Blättermassen des kleineren Hauptastes zusammengehen, so entsteht ein breitverzweigter, dreikroniger Baum. In gleicher Weise bildet der Baum auf Fol. 4 eine flachgewölbte Masse, an deren Rändern einzelne längliche Blätter angedeutet sind, die bei der flüchtigen Ausführung des Reliefs nur in Eindrücken bestanden. Die Kronenzahl ist fünf, doch sind diese ebenfalls zu drei Kompartimenten von annähernder Größengleichheit zusammengenommen, ihre Lage ist horizontal. Ein bis zwei Aeste zweigen in jede vom Stamm aus ab, der noch einen Rest von Natürlichkeit wahrt. Die Aehnlichkeit mit dem hellenistischen Relief lassen als sicher dieser Baumstilisierung und ihrer weiteren byzantinischen Entwicklung zugrunde liegendes Naturvorbild die Ceder erkennen.

Statt der plastischen Erscheinung beginnt die byzantinische Kunst die projizierte Fläche zu sehen und in ihr das Linienleben; es kommt zu einer Annäherung des Baumbildes an den Charakter des Flachornamentes,[2] in dem sich die Transformation ins Planimetrisch-dekorative mit zunehmendem Sinn für Flächenschmuck aussprechen kann. Diese Erscheinung, die dem byzantinischen Kunstschaffen den Vorwurf des Schematismus und der Erstarrung eingebracht hat, ist Zeugnis einer lebendigen Stilkraft und erhält als solche ihre ästhetische Wertung. Nach der verschwimmenden Manier des Illusionismus ist die harte Linie eine dem Auge wohltuende und psychologisch notwendige Reaktion.

Diesem Willen zur Fläche und Linie unterwirft sich auch

---

[1] Hellen. Reliefbilder, Taf. 103. Relief des Münchener Antiquariums.
[2] Vergl. Rob. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 15.

die Baumform; aus dem Malerischen entwickelt sich das Harte, Geschlossene: die Silhouette beginnt zu sprechen! Die einzelne Krone, die fast ausnahmslos zu dreien vereint einen Baum bildet, wird zu einer Scheibe, die aus dem Ausschnitt eines Kreises aus einem anderen bei gleichen Radien oder Verkleinerung des die Kuppe bildenden entsteht, also einem Oval sich annähert, dessen körperlose Flachheit noch durch die Konturierung mit einem abstechenden Bande hervorgehoben wird. (Fol. 10) (IV, 2). Für die spätere Weiterbildung kommt jedoch statt dieses Extrems eine Form in Betracht, die noch einen Rest einstiger Körperlichkeit wahrt, sei es durch Schattierung des unteren Randes oder durch besonderes Hervorheben der Blätter auf ihm. Sie erscheint dann wie ein aufgespannter Schirm (Fol. 16.) (IV, 3). Die Ornamentierung nimmt ihr Motiv von den Blättern, die teils als Tupfen rein füllend über die Fläche verteilt sind, teils sich ordnend sie als radial gestellte Schüppchen besetzen. (Fol. 10.)[1] Dieser Schmuck wird später noch weiter geometrisiert, und zierende Annexe, wie herabhängende Franzen, kleine Tulpenblüten am Scheitel der Kuppe kommen hinzu. Die Stellung der Kronen zueinander, die anfangs eine gleichmäßig horizontale war, ändert sich. Die beiden seitlichen bilden abwärts geneigt mit der mittleren einen Winkel, das ganze Gewächs läßt sich mit einem Kreis umschreiben: es wird zum ausfüllenden Flächenornament dieses ideellen Kreises. Die Form des Pilzbaumes ist vollendet.

Eine zweite, später oft verwandte Form, die der Wiener Genesis noch fehlt, ist die eines einstämmigen Bäumchens ohne Verästelung mit mandelförmiger, am Rande gefaserter Krone, die als Lanzettbaum bezeichnet werden soll. Auch er ist dadurch von weiterer Bedeutung, daß er die Urform für Bildungen in Handschriften des ottonischen Kreises und der Folgezeit ist. Seine Ausgangsform findet Vöge[2] im Ashburnham-Pentateuch (VII. Jhh.),[3] doch ist diese Annahme nicht haltbar, vielmehr liegt im Pentateuch eine bereits von der fraglichen Grundform abzwei-

---

[1] Vergl. Wolfg. Kallab, Die toskanische Landschaftsmalerei. Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXI. S. 24.

[2] Vöge, Eine deutsche Malerschule, Trier 1891, Seite 333.

[3] The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch ed. v. Gebhardt, London 1883, Taf. 3.

gende Form vor. Als Ausgangspunkt könnte die Cypresse gedient haben, denn da die byzantinische Renaissance wieder stilisierte Formen in malerischer Interpretation der Natur anzunähern pflegt, ist ein Rückschluß von der natürlich gebildeten Cypresse[1] auf verwandte schematisierte Bildungen früherer Miniaturen verlockend. Mehr für sich hat eine Ableitung von der Pinie. Auf hellenistischen Reliefs erscheint sie nicht mit oben breit ausladender Krone, sondern sie verteilt ihr Gezweig in abgesonderten Aesten über die Reliefläche und gibt jeden Nadelbüschel für sich (I, 8).[2] Von dieser Wiedergabe ist es nur ein Schritt bis zu dem Baum eines byzantinischen Elfenbeinreliefs,[3] welches das Berliner Museum besitzt (I, 9). Hier erscheinen die Nadelbüschel in flammenartiger Form und mit einer Mittelrippe nach Analogie der stilisierten Laubblätter. Mit Vöge[4] hätte man hier eine Palme zu sehen, doch ist dies nicht zutreffend. Die Palmzweige, die das Volk dem einreitenden Christus entgegenschwenkt, haben wie fast immer keine Beziehung zu dem Baum. Das Lanzettbäumchen (I, 10 und 11)[5] ist ein einzelner Zweig dieses Baumes, die byzantinische Renaissance gibt nicht die Erklärung, sondern nur eine naturalistische Umdeutung einer verkannten schematischen Bildung.

Der Stamm des Pilz- und Lanzettbaumes ist leicht undulierend geschwungen, unter Einwirkung des byzantinischen Liniengefühls, wie es sich in dem dekorativen Füllrankenlineament ausspricht. Das Auseinandergehen des unteren Stammteiles folgt dem Bedürfnis, der beweglichen Ranke auf dem Boden einen festeren Aufsatz zu geben, dann ist es das notwendige lineare Gegengewicht zu dem Ausschwingen der Aeste. Dem unteren, so erweiterten Teil wird gern als Füllung ein dunkles Dreieck eingemalt, das Residuum des Schattens, der nicht mehr

---

[1] Vergl. d. Homilien d. heil. Gregor v. Nazianz (Paris nat. gr. 510, um 880), Abb. bei Labarte, a. a. O., Taf. 87. Ein schönes Beispiel aus später Zeit (XIII. Jhh.) bewahrt das Berliner Kupferstichkabinett, Hamilton 119.

[2] So auf einem Reliefbruchstück des Museo Kircheriano und auf einem Breitrelief des Vatican. Museum. abgeb. Schreiber, a. a. O., Taf. 110 u. 111.

[3] Abb. Bildwerke der christl. Epochen, Berlin 1902, Taf. 5.

[4] Beschreibungen der Bildwerke der christl. Epochen, Berlin 1900.

[5] (I. 10) aus dem Menologium Vat. graec. 746. (X. Jhh.), (I. 11) aus dem Oppian der Marciana (cod. 11. X.—XI. Jhh.).

körperlich rundet, sondern als Streifen an beiden Seiten des Stammes mitläuft.

Von der Annahme, daß diese Formen doch immer noch die Natur als Vorlage nehmen, und daß jeder Miniaturist wieder stilisiert, daß ihre Benutzung vor allem örtlich abgrenzbar ist, gehen die Versuche einer Lokalisierung der Wiener Genesis von Ussow[1] und Lüdke[2] aus. Daß diese Annahme aber zu Unrecht besteht, daß die Formen gar nicht den Zusammenhang mit der Natur anstreben und als Typen gerade in einer stets Vorbildern folgenden und dieselben vermengenden Zeit nicht streng zu lokalisieren sind, geht aus der vorangehenden Darstellung hervor. Es scheitern und widersprechen sich auch alle Deutungen auf bekannte Baumarten. Goetze, der für Lüdke die botanischen Bestimmungen machte, erkennt nur sicher die Dattelpalme und den Trebinthenbaum. Das von ihm als Sykomore bezeichnete Gewächs auf Fol. 9b (I, 3) hält Ussow für einen Lorbeerbaum, und in dem Baum auf Fol. 4b (IV, 1) erkennt Goetze nur den Typus der Zeder. Für Wickhoff klingen die Bäume hinter der Stadt (Fol. 5a) an eine malerische Darstellung der Cypressen nur an. Der Deutung auf Fol. 1a und b als Aepfel- und Birnbäume (Garucci, Wickhoff) widerspricht Lüdke mit Recht, da sie in der Form der Blätter und Blüten zu stark differenzieren, er gibt dafür eine geschraubte Erklärung durch Pfropfen. Eine solche Darstellung reproduziert aber keine Wirklichkeit, sondern entsteht nur aus der Absicht, reich und schön zu wirken, wie es sich für einen Paradiesgarten ziemt. Die lebendige Natur ist den Byzantinern gleichgültig geworden. Man wird allen Versuchen, die auf die Abbildung von bestimmten Pflanzen und Tieren hin eine Handschrift sicher zu lokalisieren glauben, skeptisch gegenüber zu treten haben. Das Zauberwort zum Verständnis der byzantinischen Kunst ist nicht Natur, sondern Tradition und Stil, der fast an das Manirierte streift.

Wie ist die künstlerische Verwendung des Baumes? Was

---

[1] A. Ussow, Die Miniaturen zu dem in Rossano entdeckten Codex a. d. VI. Jhh. Veröffentl. der Kais. archäol. Gesellsch. in Moskau (Drewnosti) Bd. XI, Heft 1. Moskau 1881.

[2] W. Lüdke. Untersuchungen z. d. Miniaturen der Wiener Genesis, Dissertation, Greifswald 1897.

bei dem in sich abgeschlossenen Relief nicht unumgänglich nötig war, ist in den erzählenden und die Geschehnisse der Schriften in langsamer Folge begleitenden Buchmalereien wünschenswert: die Darstellung eines Vorganges in wechselnder landschaftlicher Szenerie. In dem abbrevierenden Stil der byzantinischen Kunst schrumpft diese mit dem Verlust des Raumes auf wenige Elemente zusammen, wie Felsen, Blümchen und Bäume. Deren Darstellung will also andeuten, daß ein Vorgang sich im Freien abspielt. Reminiszenzen an die beliebten Landschaftsdarstellungen der Antike, deren Fortsetzerin die byzantinische Kunst ist, mögen dazu beigetragen haben, daß man nicht so gleichgültig im Gefühl für seine Umgebung war, wie die asketisch-trockene altchristliche Kunst. Als Szenentrennung wird der einen starken Taktschlußstrich machende Baum ebenso wie auf christlichen Sarkophagen verwertet. Der Verlust des Raumes und die Schwierigkeit einer Tiefendarstellung hatten ferner zur Folge, daß man zeitlich zusammenfallende Vorgänge, wie in der ägyptischen Kunst, auf Streifen übereinander gab. Indem nun der Baum dem Boden des unteren entwächst und seine Krone über dem oberen ausbreitet, verbindet er beide Streifen. In der ottonischen Miniaturmalerei findet sich diese Verwendung wieder.

III.

DIE KAROLINGISCHE KUNST.

Gleichzeitig mit den Anfängen der karolingischen Herrschaft vollzieht sich der Eintritt der germanischen Rasse in die Geschichte der Kunst. Es ist eine unhaltbare Ansicht, die sich auf Grund der ersten vorgeschichtlichen Aeußerungen germanischen Kunstschaffens gebildet hat, daß die älteren Regungen des Kunsttriebes auf deutschem Boden «eine abstrakte, von der Natur abgekehrte Richtung der Phantasie offenbaren». Der Kult zeigt, wie tief der Germane in seinem Empfinden und seiner blühenden Phantasie mit der ihn umgebenden Natur verwachsen ist, und es ist gedankenlos, immer wieder von dem «völligen Mangel an Verständnis für dieselbe» zu sprechen. Es ist darauf hingewiesen worden, wie alle ersten, dekorativen Schöpfungen geometrischer Art sind: auf das Gefühl für die Natur darf daraus kein Rückschluß gemacht werden. Im Gegenteil, sowie germanisches Empfinden im XII. und XIII. Jahrhundert freier von dem Druck der Tradition unzulänglicher Formen wird, sucht es die Außenwelt, die Landschaft zur Darstellung zu bringen, es durchdringt abstrakte Formen mit vegetativem Fühlen. Wie wären bei jener alten Beurteilung, da sich geistige Veranlagung einer Rasse nicht in sechs Jahrhunderten umkehrt, die Eycks, Dürer,[1] Altdorfer zu erklären? Germanische Kunst ist naturalistisch.

---

[1] Zu nennen die Studien des «kleinen» und des «großen Rasens», des «Lindenbaums» und die «Naturstudie einer Fichte» als Durchbruch deutschen Kunstempfindens bei dem italienisierenden Dürer. Interessant sind die stilistischen Brechungen bei der Uebersetzung in den Holzschnitt — der in dem Krellportrait auch in die Malerei übertragen — und in den Kupferstich.

Durch die Soll-Kultur Karls wird eine Weiterentwicklung der germanischen Frühkunst unterbunden und ihr die ersterbenden Formen der römischen Kunst aufgepfropft. In ihrer Verwendung aber zeigt sich der Gestaltungsdrang und die Schaffenskraft der neu erschienenen Rasse, und man wende nicht ein, daß die römische Kirche die Retterin der künstlerischen Kultur gewesen sei: freilich gehört fast jede Kunstbestrebung den Klöstern an, aber ihre Mauern bergen nicht römisches, sondern germanisches Blut.

Die Bestrebungen der Kunstgeschichte, die erhaltenen karolingischen Kunstwerke[1] auf einige mutmaßliche Entstehungsorte aufzuteilen, haben keine absolut sicheren Resultate gehabt. Die Zuteilungen Janitscheks[2] sind teils verworfen, teils verändert, selbst die Entstehung der Adahandschrift in Metz wird angezweifelt. Seine Trennung der Schola palatina und Reimser Schule hält zwar Haseloff fest, doch greift sie Swarzenski[3] als unhaltbar an und führt die Eigentümlichkeiten des sogenannten Reimser Stiles auf angelsächsische Einflüsse zurück. Die Schule von Tours, die wieder zu Reims Beziehungen hat, und Corbie laufen im Codex aureus durcheinander. Für die Frage nach dem Zusammenhang der Motive mit vorangehenden Epochen und ihrer Entwicklung ist eine Differenzierung in Werkstätten nicht nötig, und als Rechtfertigung mag der schon von Swarzenski zitierte Satz Peter Corssens über die künstlerischen Bestrebungen jener Zeit angeführt werden: «sie werden von gewissen Zentren geleitet, aber überall treten sie hervor.»

In erster Linie knüpft man an die illusionistische Malweise an. Eines der seltenen Zwischenglieder bildet der Ashburnham-Pentateuch (s. S. 11), den Springer[4] als die Vorstufe Karolingischer Malerei ansieht. Auf dem Blatte mit der Darstellung des ersten Elternpaares findet sich die Palme, dann ein aus drei flammenartigen Büscheln bestehender Baum, der auf den Lanzettbaum zurückgeht, und ein kleiner Pilzbaum mit drei champignonartig ge-

[1] Das reichhaltigste Abbildungsmaterial gibt Bastard, Peintures et ornaments des manuscrits. Paris 1839—41.

[2] Janitschek, Publikation der Trierer Adahandschrift, Leipzig 1889.

[3] Georg Swarzenski, Karol. Malerei und Plastik in Reims. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen Bd. XXIII, 1902, S. 81 ff.

[4] A. Springer, Genesisbilder, Leipzig 1884.

wölbten Kronen und ganz dünnem Stämmchen, alles leicht malerisch, fast skizzenhaft hingestrichen. Eine Fortsetzung dieser Formen gibt das Eboevangeliar[1] und vor allem der Utrechtspalter (Anf. IX. Jhh.),[2] der wegen seiner Aehnlichkeit mit dem Eboevangeliar von Goldschmidt der Reimser Schule zugewiesen ist.[3] Die von Goldschmidt aufgeworfene Frage, ob derselbe altbyzantinisch oder spätrömisch ist, beantwortet Graeven[4] im Hinblick auf seine Verwandtschaft mit Vorlagen wie dem Josuarotulus dahin, daß er von einem Typenschatz zehrt, den die altchristliche Kunst in engster Anlehnung an das griechisch-römische Altertum geschaffen. Swarzenski hält ihn für ein Erzeugnis der angelsächsischen Miniaturmalerei.

Drei Baumtypen sind im Utrechtpsalter zu unterscheiden. Zunächst die byzantinische Pilzbaumceder,[5] ein knorriges Stämmchen — in ihm die Anlehnung an die Antike im Gegensatz zum geschwungenen byzantinischen Stamm — das sich in mehrere Aeste teilt und eine ziemlich flache Krone trägt, die am unteren Rand ausfranst. Es ist der Baum, der allmählich ganz seinen lockeren Zusammenhang mit der Natur verliert, nicht aus dem stilistischen Grunde, wie in der byzantinischen Kunst, sondern weil er nicht in Nordeuropa vorkommt. Der zweite Typus ist ein strauchartiges Flächenbäumchen (I, 4), aus dessen Stamm sich einzelne Zweige lösen, die je drei längliche Blätter tragen, ohne eine Krone zu bilden. Bei ihm springt eine Verwandtschaft mit den Baumtypen des Josuarotulus in die Augen. Mit dieser Darstellung sind auch die ganz malerischen Bäumchen des himmlischen Paradieses auf dem Matthäusblatt des Codex aureus verwandt. Der dritte Typus ist für die Entwicklung von Bedeutung: ein ziemlich grader Stamm mit einer Krone, die durch ein gleichseitiges Dreieck zu umschreiben ist, und durch mehrere Schichten kleiner, schräger Schraffuren gebildet wird (III, 2). Die Vorlage

---

[1] Vor 834 in Hautvillers bei Epernay für Bischof Ebo von Reims geschrieben.

[2] Springer, Psalterillustr., Leipzig 1880. Springer hält den Utrechtpsalter für ureigenstes Erzeugnis Karol. Malerei. was wohl in Frage zu stellen ist.

[3] Der Utrechtpsalter, Repert. XV, S. 156 ff.

[4] Die Vorlage des Utrechtpsalters, Repert. XXI, S. 28 ff.

[5] Abb. a. a. O., Taf. 6.

für diesen Kegelbaum wird man in den illusionistischen Darstellungen der römischen Kunst zu suchen haben, die Schraffurschichten bilden nur eine zeichnerische Vereinfachung. Eine Anlehnung an heimische Nadelbäume, an die zu denken man verlockt wird, liegt jedenfalls nicht vor. Das Evangeliar von Blois (Paris nat. lat. 1141, I. H. IX. Jhh.) und das Loisel-Evangeliar (Paris nat. lat. 17 968, I. H. IX. Jhh.), die ebenfalls der Reimser Schule zugezählt zeitlich folgen, sind allerdings durch ihr naturalistisches Buschwerk und dessen Blattformen an den Canonesbögen auffallend. Ein bewußter Schritt zur Natur liegt hierin jedoch nicht, denn die Pflanzen- und Arzneibücher[1] geben in ihren Abbildungen ähnliches, auch läßt sich keine konsequente Entwicklung eines Naturalismus feststellen.

Das Evangeliar Franz II. (Paris nat. lat. 257, Mitte IX. Jhh.), dessen ornamentaler Schmuck in vollständigem Gegensatz zur sonstigen malerischen Behandlung steht, bringt wieder den Pilzbaum, aber schon stark verändert (IV, 5). Der Stamm ist lang und unten gedreht, die Kronen in Form halber Kreisscheiben, von denen eine oder zwei dem Stamm aufsitzen, sind mit zottelartigen Schwänzchen, eine Umbildung der Blätter, reihenweise besetzt, den unteren Rand bildet eine Reihe Tupfen: ein Drang nach Prachtentfaltung macht sich geltend. Die Palme wird von einem köcherartigen Stamm[2] mit Aststumpfen — ohne Kenntnis der ausländischen Form überträgt man auf sie Eigenheiten der heimischen Bäume — gebildet, aus dem mehrere Wedel und die herabhängenden Trauben hervorwachsen (II, 7). Besonders reich ist der Kegelbaum mit vielen Absätzen in der mit Tupfen geschmückten Krone und mehreren kleinen Seitenschößlingen. Stamm und Krone erreichen durch richtige Schattensetzung noch eine plastische Wirkung.

Zur selben Zeit ist auch die Alkuinbibel des Britischen Museums (n. 840) entstanden.[3] Neben einer vier Trauben tragenden Palme findet sich der Flächenbaum mit ausgebreiteten Zweigen

---

[1] Dioscorides de simplici medicina longobardus, München lat. 337, (IX. Jhh.) ferner Paris nat. lat. 6362 (I. H. IX. Jhh.) Abb. bei Bastard, a. a. O.

[2] So schon auf einem Sarkophag in S. Vitale-Ravenna, abgeb. Garucci, a. a. O., Taf. 311.

[3] Abgeb. Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1845.

und geäderten Blättern, die hier aber nicht abgeschliffen länglich, sondern breiter und mit gewellter Silhouette sind (I, 5). Der Stamm ist ein gutes Beispiel für das beginnende Ueberspielen von Ornamentformen: die Aststümpfe sind wie die Spiralknöllchen der gleichzeitigen Ornamentranke stilisiert, eine Eigentümlichkeit, die sich auch in der Bibel Karls des Kahlen findet und längere Zeit beibehalten wird. Durch malerische Technik — getupftes Laubwerk mit dunkleren Flecken — zeichnen sich Bäume aus, die eine Beeinflussung übernommener Motive durch die Natur verraten: ihre Silhouette ähnelt in ihrer Kugelform Laubbäumen und in ihrer Kegelform der Tanne (III, 3).

Derartige Kugelbäume, mit Früchten reich behangen und in ihrer Silhouette durch herausgreifende Zweige von der früheren Starre befreit, erscheinen in der Bibel Karls des Kahlen (Paris nat. lat. 11, um 850) mehrfach (III, 4). Doch auch sie sind wie die naturalistischen Bildungen des Bloisevangeliars nur ein Abzweigen von der großen Entwicklung, die immer linearer wird. Zu Anfang des XIV. Jahrhunderts finden sich dann ähnliche Bildungen, die aber nicht Reste des einstigen Illusionismus sind, sondern einer neuen Raumvorstellung entspringen (s. S. 51). Der Ranke zu neigt sich auf dem Blatte mit der Schaffung der Menschen ein Baum, dessen Zweige sich in leichten Schwingungen über die Fläche breiten (I, 6). Sie sind mit bald dichter, bald weiter gestellten ovalen Blättchen besetzt, zwischen denen auf zitternden Stengeln kleine Sternblüten sitzen. Diesem Verlangen die Fläche zu überspinnen unterwirft sich auch die Palme, deren Wedel sich rankenartig ausbreiten; analog den Aesten gehen von manchen Wedeln Nebenschößlinge aus, um ein recht dichtes Netz zu weben. Zum erstenmale erscheint hier schüchtern der später so häufige Rankenbaum (s. S. 44).

Die Bibel von S. Paolo fuori [1] gibt noch einmal den Cederntypus und den flachgepreßten Baum, dann aber Bäumchen mit einer Krone in ganz zerrissener Silhouette, die einzelnen Blattmassen organisch den zugehörigen Aesten entwachsend. Diese

[1] Um 880 für Karl den Dicken von Ingobert ausgeführt. — Westwood, The bible of the monastery of S. Paul near Rome, London-Oxford 1871. — Delisle schreibt sie der Schule von S. Denis, der Ecole franco-saxonne zu, die abhängig von Reims ist.

zeigen, ein wie feines vor der Natur gebildetes Auge der Miniator für die Auswahl seiner Vorlagen besaß, das Urteil Venturis[1]: «una copia barbara» ist hart.

Daß diese naturalistischen Bildungen keinem durchgehenden Wollen, wie später im XV. Jahrhundert, entspringen, sondern auch andere Momente sich geltend machen, zeigt ein Blick in die Bamberger Alkuinbibel (A. I, 5).[2] Der germanische Kunsttrieb hatte sich bis vor kurzem nur ornamental geäußert, und so werden mit besonderer Liebe die spätrömischen und byzantinischen dekorativen Formen, die sich aus dem Akanthus, der Palmette und Palmettenranke entwickelt haben, verwendet.[3] Die Freude an jener reinen klaren Form führt dazu, sie auch an Stelle der üblichen Baumtypen als ein schönes Symbol zu setzen, wie eben in der Alkuinvulgata (V, 1). Nur das Blatt mit der Schöpfungsgeschichte ist noch vorhanden, aber reich an Ornamentbäumen. Die zwölf Bäume haben entweder den leichtgeschwungenen byzantinischen Stamm, oder entwachsen dem Boden mit einem gebogenen Schößling, aus dem seitlich wie aus einem Auge sich die Blattstengel entfalten, auf denen die ornamentalen Blattformen sitzen. Diese sind entweder kreisförmig mit 6—7 Randrundungen, oder gleichsam seitlich gesehen fächerförmig mit 5—6 Rundungen, bereichert oft dadurch, daß zwei kleinere Fächer aus beiden Seiten des größeren herauswachsen, durch rundende Kontur verbunden. Häufig ist eine sich aus der Palmette entwickelnde Form, die als Palmettenlilie bezeichnet werden mag. Endlich kommt ein lanzettförmiges, der Calla vergleichbares Blatt vor. Die einzelnen

---

[1] Venturi, Storia, S. 322. Hier auch mehrere Abbildungen.

[2] Leitschuh, Aus den Schätzen der Kgl. Bibliothek zu Bamberg. Die Bamb. Vulgata ist die einzige, die sicher im Auftrage Alkuins nach 804 im Kloster S. Martin zu Tours geschrieben ist.

[3] Die so notwendige zusammenfassende Arbeit über Ornamententwicklung fehlt. The grammar of ornament by Owen Jones, London 1856 ist eine wilde Formensammlung, ebenso Racinet, L'ornement polychrom, Paris 1873. Für die frühe Zeit kommt in Betracht Salin, Tierornamentik, Stockholm 1904, das im Erscheinen begriffene Werk von Mohrmann-Eichwede, Germ. Frühkunst, Leipzig. K. Lamprechts Initialornamentik des VIII.—XIII. Jhh., Leipzig 1882, ist viel benutzt. Seine Ableitung aber nach dem Satz: «das Ornament entwickelt sich aus der Verallgemeinerung (?) sinnlicher Erscheinungen in künstlerischer Wiedergabe» trifft wenigstens für diese Zeit nicht zu.

Formen treten hier noch gesondert an den einzelnen Bäumen auf. Daß sie gleichzeitig im Ornament verwendet werden, beweist nicht nur die Alkuinbibel, sondern auch die Bibel Karls des Kahlen, das Lotharevangeliar (Paris nat. lat. 266, wahrscheinlich in S. Martin zu Metz nach 843 geschrieben).[1] Ringe, die schon in der Antike die Spiralen eines Palmettenornaments zusammenkoppeln und später dann in der rheinischen Ornamentik überreich verwendet werden, erscheinen hier teils als einfacher Stilschmuck, teils als Kelch an der Auslaufstelle zweier Zweiglein.

Allmählich gesellen sich andere mehr ins Byzantinische weisende Formen hinzu: das Herzblatt und die kleine byzantinische Tulpenblüte; so im Enzelinevangeliar (Nancy, IX. Jahrhundert), das ebenfalls der Schule von Tours zugeschrieben wird. (V, 2).

Der Codex aureus aus St. Emmeran in Regensburg (München lat. 14000, um 870 auf Befehl Karls des Kahlen in Corbie von Beringarius und Liuthardus geschrieben) zeigt an den Canonesbögen ähnliche Bildungen; die Ecken des Markusblattes bringen als neu im Ornament pilzbaumähnliche Formen, der untere Rand von den bekannten Rundungen gebildet (IV, 6).[2] Aehnliche ornamentale Baumformen zeigt das Bernwardevangeliar,[3] das sich auf karolingischen Vorbildern aufbaut (V, 3). Die Pilzbäume dieses Evangeliars (IV, 7) sind mit den erwähnten Ornamentformen des Codex aureus verwandt, ihr Flächenschmuck besteht aus Wellenbändern und kleinen Kreisen. Diese Perlenbesetzung ist ein in der romanischen Kunst häufiges Dekorationsmotiv. Die Palme ist auf einen einzigen harten Wedel reduziert worden (II, 10),[4] an dem kleine Beeren hängen.

---

[1] Zu wie merkwürdigen kombinierten Bildungen die Lust am Verzieren führen kann, zeigt das Blatt zu Beginn des Markusevangelium: zwei Halbkreise auf dreigeteiltem Stiel ineinander, deren Differenz flechtwerkartig ausgefüllt, während der innere mit Herzblättern und kleinen Trauben überstreut ist. Grundform ist wieder der Pilzbaum.

[2] Sie erscheinen, worauf Swarzenski bereits aufmerksam gemacht, wieder im Sakramentar Heinrich II. (München lat. 4456, XI. Jhh.).

[3] Beissel, Des heiligen Bernwards Evangelienbuch, Hildesheim 1891. Auch die Figuren der Erztüren gehen auf Vorbilder wie die der Bamb. Alkuinvulgata zurück.

[4] Auch der Palmbaum im Otfried von Weißenburg (Wien cod. 2687, vor 868, geschr. im Kloster Weißenburg im Speiergau) beim Einzug Christi ist aus einem Palmzweig entstanden (II, 11). Die Begrüßenden schwenken die typischen zarten Wedel.

Das St. Gallener Psalterium aureum (Ende des IX. Jahrhunderts)[1] geht in den Blättern seiner Bäume, die sich ähnlich bereits in den Elfenbeintafeln des Tutilo († 911) in St. Gallen finden, auf römisches stilisiertes Weinlaub zurück: eine genauere Detaillierung der mehrlappigen Blätter durch Rippen und Nerven, am Rande energischere Einkerbungen und im ganzen freiere Bewegung (II, 1).[2] Daß diese Zeichnung aber nicht einer wollenden naturalistischen Gesinnung entspringt, zeigt das ganz ornamental gezeichnete Rankengebüsch auf dem Bilde, wo David von Samuel gesalbt wird (V, 4).

So ergibt sich, daß die karolingische Miniaturmalerei in ihren Vorbildern wie in der Malmanier von der späteren römischen Kunst abhängig ist, wenn auch byzantinische Einflüsse nicht ausgeschaltet werden können, zumal Karl als König von Nord- und Mittelitalien mit den Byzantinern, den Besitzern von Süditalien, in enge Berührung kam. Die Malweise ist in den anfangs angeführten Handschriften illusionistisch, die Schattengebung wird noch zur Wiedergabe der Körperlichkeit benutzt, der Baumstamm ist knorrig, während mit beiden die byzantinische Kunst ihr Linienspiel treibt. In späteren Handschriften dringt mehr Byzantinisches und das nordische Ornamentgefühl des Riemen- und Flechtwerks durch: der Stamm dreht sich und wird mit Ornamentknöllchen besetzt. Motive, die der Natur sich nähern, werden mehr zufällig verwendet, die Hauptformen sind übernommene, an ihnen hält man fest, wenn auch bei ihrer Ausgestaltung gesehene heimische Formen mit dem Fremdübernommenen verbunden werden. Andrerseits zeigt sich ein entschiedenes Hinneigen zur Ornamentik. Die Freude an ornamentalem Schmuck, wie er reichlich in den Randbordüren erscheint, schafft ganz neue Baumbildungen. Man setzt das Ornament als schönes Symbol für die realen Dinge. Diese Vorliebe für das Symbol ist erklärlich, da es der Phantasie primitiven Empfindens Spielraum läßt und dem Drange nach Geometrisierung entgegen kommt.

[1] Rahn, Psalterium aureum, St. Gallen 1878.

[2] Im XI. Jhh. kommt dieses Blatt häufig vor, in schöner Verwendung z. B. auf einem elfenbeinernen Reliquienkästchen rheinischen Ursprungs des Berl. Museums, abgeb. im Tafelwerk: Bildwerke der christl. Epochen, Berlin 1902, Taf. 16.

Eine derartige Darstellungsart beruht also nicht auf unentwickeltem Können oder einem Mangel an Naturempfindung, sondern auf einem eigenen bildnerischen Wollen.

Im ganzen liebt man die Baumdarstellung an sich — und dies ist ein Zeichen für den naturfreundlichen Charakter der Kunst —, doch wird auch manchmal der Baum nur zu einem Mittel, um die Bildleere zu vermeiden und die Fläche zu füllen. Abgesehen von seiner Aufgabe die Landschaft anzudeuten wird der Baum kompositionell als Seiteneinfassung von einzelnen Figuren (Evangeliar Franz II.) und als Szenentrennung (Bamberger Vulgata) verwendet. Im Gegensatz zur späteren ottonischen Malerei wird er groß und in richtigerer Proportion zu den Figuren gebildet.

IV.

KAROLINGISCHE TRADITION UND BYZANTINISCHER EINFLUSS.

Die künstlerischen Leistungen des XI. und XII. Jahrhunderts sind die Nachernte der karolingischen Saat. Sie verlieren ihre treibenden Zentren und finden in den einzelnen Klöstern ihre Pflegestätten unter der Förderung genialer Aebte. Die mannigfachen Strömungen, die in diesen Klosterwerkstätten zusammenfließen und in vielen Variationen neue Schulen bilden, sind kompliziert und kaum rein auseinander zu legen. Die verschiedenen karolingischen Schulen sind die Gebenden, dazu kommen unmittelbare Einflüsse altchristlicher Kunst, sowie ein immer stärkeres Prävalieren von Byzanz. Kurz vor 1200 kommen dann neue befruchtende Anregungen aus Frankreich nach Deutschland.

Ein Hauptsitz der nachkarolingischen Schreibtätigkeit ist die Reichenau, ihre Hauptblüte unter Witigowo (985—997), doch verhindert die Vernichtung der Reichenauer Bibliothek sich von der Schule eine klare Vorstellung zu machen. Einer der wenigen Reste ist der Codex Egberti [1] der Stadtbibliothek zu Trier, der bald nach 980 [2] von den Mönchen Kerald und Heribert angefertigt und dem Erzbischof Egbert in Trier (977 bis 993) überreicht wurde. Bereits Haseloff hat auf die Verwandt-

[1] Kraus, Die Miniaturen des Cod. Egberti. Freiburg 1884.
[2] So Kraus; dagegen hält Haseloff (Psalt. Egberti. Trier 1901) eine frühere Entstehung für möglich.

schaft der Handschrift mit den Quedlinburger Italafragmenten[1] und dem Vaticanischen Vergil aufmerksam gemacht und so Beeinflussung durch spätrömische Motive nachgewiesen. Ein Baum[2] ist noch mit seinen flächig gebreiteten Zweigen und feingetupften Blättchen ein Ausklang des Illusionismus (III, 5), doch schon die Miniatur des Judaskusses gibt eine Vereinfachung. Die Zahl der Aeste ist auf die jetzt vornehmlich beliebt werdende Dreizahl reduziert, die fingerförmig dem Stamm entwachsen; sie laufen wieder in drei akazienartig beblätterte Zweiglein aus, deren Stellung variiert: aufrecht stehend, hängend oder beides vermischt. Dann erscheint der dreikronige Pilzbaum, dessen fast stets einkroniger Typus zwar auch in der karolingischen Kunst vorkommt, der hier aber auf byzantinische Vorbilder[3] zurückgeht und von jetzt ab die Vorherrschaft über andere Baumbildungen antritt. Von eigenartiger Bildung ist der Stamm: ein zusammengedrehtes Bündel von röhrenartigen Zweigen, die sich aus den Aststumpfen entwickelnd in Tuten und Spiralschnitten endigen. Er entwächst nicht dem Boden, sondern steht ihm mit zwei seitwärts geschwungenen stoßzahnartigen Endigungen auf, die zu Spiralknöllchen umbiegen (IV, 8). Diese Verbündelung ist eine Formübertragung aus der Initialornamentik,[4] wo sich von einer Ranke, um diese sich drehend, einzelne Schößlinge lösen. In dem Bündelstamm liegt der Keim für die absurden Formen des liber Evangeliorum aus Salzburg (München lat. 15713, XI. Jhh.) (IV, 9 u. 10).[5] Die Knöllchenspirale als Aststumpf fand sich bereits in der Londoner Alkuinbibel (I, 5); tutenartige Bildung zeigte die Palme im Evangeliar Franz II. (II, 7).

Von der Reichenauer ist die von Egbert begründete Trier-Echternacher Schule abhängig. Das Psalterium Egberti (auch

---

[1] Das gleiche erkennt Vöge, Repert. XIX. S. 108.
[2] Abgeb., a. a. O., Taf. 43, für den Pilzbaum s. Taf. 31.
[3] Kugler. Gesch. d. Malerei. Leipzig 1867, Bd. I. S. 173 und Schnaase, Gesch. d. bild. Kunst. Düsseldorf 1874. Bd. IV. S. 632 sehen byzantinische Reminiszenzen im Egbert-Codex. Seit letzter Zeit ist man zurückhaltender geworden, doch werden byzantinische Einflüsse nie ganz auszuschalten sein.
[4] Vergl. a. a. O., Taf. 14.
[5] Auch in die Ornamentik dringt diese Tutenform ein, so z. B. in einem Codex aus Walbeck in Westfalen XI. Jhh. (Haigh Hall lat. 98).

Cod. Gertrudianus) zu Cividale[1] (981) und das Echternacher Evangeliar zu Gotha (983—991 ?) sind Haupterzeugnisse dieser Schule, die noch bis ins späte XI. Jahrhundert fortbesteht (Evang. Heinrich III., Madrid Escorial). Die Baumbildungen setzen sich mit einer Neigung zum Zierlichen aus meist ornamentalen Elementen zusammen, die sämtlich in der karolingischen Kunst nachweisbar sind.

Vöge[2] hat eine Werkstatt dieser Zeit vorbildlich herausgearbeitet, die ganz klar und groß in Formen und Komposition erscheint. Vor dem Herausarbeiten ist das Hineinarbeiten in den Zeitzusammenhang zurückgetreten, und so liegt diese Malerschule wohl als fester Block, aber isoliert da. Die stets wiederkehrende Baumform dieser sog. Liuthargruppe ist ein dreiköpfiger, flach gewölbter Pilzbaum mit knorrigem Stämmchen, das unten gedreht und reich mit Augenknospen besetzt ist (VII). Bereits im Codex Egberti hatte der Pilzkopf die seitlichen Enden leicht aufwärts geschwungen, hervorstechend aber ist hier die Flachheit, und nur die gleichzeitige byzantinische Kunst bietet Aehnliches.[3] Aus den Pilzköpfen hängen oft zwei kleine Beeren an je einem Fadenstengel herab, ein schon in karolingischer Zeit beliebter Schmuck (II, 10), der als zierliches Füllsel sich auch in die Ornamente eingeschlichen hat. Die Augenknospen sind naturalistischen Umbildungen der Spiralknöllchen, oft werden an dieser Stelle noch unveränderte Spiralen gezeichnet, die auch anderwärts erscheinen, bei der Stammdrehung — auch der Boden ähnelt einem gedrehten Tau, so im Evangeliar Otto III. (München lat. 4453) (VII) — mag wieder an das Ornament erinnert werden.[4]

Ferner erscheint ein Baum mit ausgebreiteten Zweigen und

---

[1] Haseloff-Sauerland, Der Psalter des Erzbischofs Egberts, Trier 1901.

[2] Wilh. Vöge, Eine deutsche Malerschule. Trier 1891.

[3] So in dem Cod. 746 des Vatican, X. Jhh. (IV, 4). Vöge betont zwar das Vorherrschen der altchristlichen Kunst in Kompositionen und Motiven, doch ist z. B. die Darstellung der Geburt im Evangeliar Otto III. (Mchn. lat. 4453) wie ich glaube, nur aus schlecht verstandenen byzantinischen Vorbildern zu erklären: die Höhle ist zum Kasten, die dunkle Höhlenöffnung zum Hinterhang geworden.

[4] Später wird dieses Drehen noch beliebter. Ein gutes Beispiel bietet die Gravierung des altare portatile (XII. Jhh.) aus der Filialkirche zu Watterbach bei Miltenberg a. M. im Münch. Nationalmuseum, abgeb. in Kunstschätze aus dem Bayer. Nationalmuseum, Bl. 281 u. 282.

spitzovalen Blättern, der auf die Vorlage des Oelbaumes zurückgeht. Die Anzahl der Zweige ist auf die obligatorische Dreizahl reduziert, die Blätter sind analog der Pilzkrone ausgezogen und spitzig. Bei dem Einzug Christi (VII) ist in diesen Baum ein Begrüßender geklettert, während sonst gewöhnlich der Palmbaum in dieser Szene erscheint,[1] doch findet sich der Oelbaum bereits auf altchristlichen Sarkophagen an dieser Stelle. Die Palmenwedel in der Hand des Begrüßenden stehen unabhängig von dem Baum der natürlichen Form näher, die Vorlage war klarer.

Eine dritte Form hat Aehnlichkeit mit der Blüte einer Calla. Vöge nennt sie die lanzettförmige und weist auf den Ashburnham-Pentateuch mit einer Vorform. Es ist bereits gesagt worden, daß die Form des Pentateuchs selbst eine abgeleitete ist. Die Mutterform dürfte in dem Lanzettbaum zu suchen sein, aus der sich die neue Form in schärferem Umreißen und Ausziehen wie der Pilzbaum entwickelt hat. Das Erscheinen der Stielwurzel auf dem Blattgrund findet sich jedoch hier neu.

Die letzte der sich stark beschränkenden und stets wiederkehrenden Formen ist ein dreilappiges, auch langgezogenes Blatt, das im Psalterium aureum (II, 1) und in römischen Stilisierungen seine Vorform hat. Besonders schön erscheint es im Evangeliar Otto III. zu Aachen (II, 2 a)[2] und Heinrich II. (München lat. 4452) (II, 2 b). Man kann hier eine seltene Entwicklung bei der sonstigen Starre, die Umbildung nach dem Vorbilde der Pilzkrone, verfolgen. Zunächst biegt das flache Blatt einen Rand etwas um, dann klappt es muschelartig beide Blattränder gegeneinander, indem es eine Pilzhaube bildet, deren Stiel nicht in der Mitte, sondern seitwärts ansitzt. In den Münchner Vier Evangelien aus Bamberg (lat. 4454, XI. Jhh.) hängen aus diesen Halbpilzen sogar die kleinen Troddelchen (II, 2 c). Der Lebensbaum dieser Handschrift zeigt drei Formen kombiniert.[3]

Ein spätes Erzeugnis der Schule ist das Evangeliar Hein-

---

[1] Allerdings spricht nur das Johannesevangelium von βαΐα τῶν φοινίκων, dagegen wird der Oelberg bei dem Einzug öfter erwähnt.

[2] Beissel, Hds. Kaiser Ottos, Aachen 1886.

[3] Vöge, a. a. O., Abb. 17, Beschreibung S. 335.

richs IV. (Berlin, Kupferst. Cab.), wo diese schematisierten Baumformen auch im Ornament auftreten.

Für die folgende Zeit, die immer typischer, lebloser gestaltet, in der das künstlerische Schaffen zur mechanischen Produktion herabsinkt, die starre, dem phantastischen deutschen Geist unkongeniale byzantische Formensprache die im Dunkel gährender sozialer Umwandlungen fast untergehende Miniaturmalerei immer mehr durchsetzt, ist die Regensburger Schule [1] die führende. Sie zehrt von einem alten Formenschatz, der mehr und mehr mißverstanden wird und ist die Hochburg des Byzantinismus, bis im XII. Jahrhundert Salzburg sie ablöst. Im XIII. Jahrhundert ist auch die Kunst des Nordens (Westfalen)[2] mit byzantinischen Elementen durchsetzt.[3]

Die Vegetation tritt stark zurück. Nur das Münchner Perikopenbuch (lat. 15713, vor 1131) bringt einiges ganz Schematische: eine verkümmerte Palme, im Typus den Sarkophagdarstellungen verwandt, statt der Trauben kleine herabhängende Sternblüten (II, 6), einen die Szene seitlich rahmenden Stamm mit vielen Astlöchern, in denen wie in Vasen kleine Wedel stecken (II, 9), und schließlich verschiedene glockenförmige, in ihrer Ornamentik einem ziegelgedeckten Dache ähnelnde Pilzkronen. Ohne alles Gedächtnis dafür, daß ihnen eine Naturform zugrunde liegt, werden die Bildungen immer abstrakter und ersetzen den Baum sogar durch gleichschenklige Dreiecke auf dreigeteiltem Stengel, die mit den akanthusartigen Blättern der gleichzeitigen Bordürenornamentik gefüllt sind (IV, 11).

Auch die Nachfolgerin der Regensburger, die Salzburger Buchmalerei wiederholt unermüdlich den Pilzbaum, dessen Haubenverzierung nur variiert. Eine kleine dreigeteilte Blüte erhebt sich gern aus der Pilzkuppe, die auf dreigeteiltem Stengel sitzt. Ein Umklappen dieser Kuppe, gleichend einem vom Winde umschlagenen Schirm, findet sich auch in Byzanz (Vatican cod. 746) (IV, 4).

---

[1] Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei. Leipzig 1901.

[2] Vergl. Hermann Schmitz, Die mittelalt. Malerei in Soest, Münster 1906. Hier erregt schon neues Empfinden die alten Formen.

[3] Nicht fortlaufend darf man sich die Beeinflussung durch Byzanz denken. In dieser letzten Zeit schuf die byzantinische Renaissance Werke, die denen des V. Jhh. wieder näher kommen. Deutschland zehrt zumeist von den Anregungen aus ottonischer Zeit.

Eine weitere häufige Form ist ein gefiedertes Lanzettblatt, dessen Oberfläche durch die sich nach innen zu verkleinernden Konturformen des ganzen Blattes gemustert ist, dem Durchschnitt eines Achates vergleichbar. Diese Weiterbildung des Lanzettbaumes erscheint in einem schönen Beispiel auf dem Abdinghofer Tragaltar von 1118,[1] ein Beweis dafür, daß diese Formen keiner einzelnen Schule angehören, sondern allgemein benutzt werden (I, 12). Die Pilzhaubenverzierung der gravierten Platte ist gleichartig (IV, 12).

Eine Form bleibt noch zu besprechen, die rein ornamental ist: der Rosettenbaum als Sammelbegriff für den eigentlichen Rosetten- und den Ornamentblütenbaum. In karolingischen Handschriften ist der Vorläufer dieser Bildungen zu suchen: der Ornamentbaum. Die reine, einfache Form desselben wird mit verschiedenartigen fremden Bestandteilen durchsetzt, die nach der geographischen Lage sich unterscheiden: im Norden und Westen setzt er sich aus dem fleischig-lappigen Blattwerk der gleichzeitigen Ornamentranke zusammen, im Süden Deutschlands trägt dagegen der Stamm die körperlose Projektion einer Ornamentblüte.

Zur Erklärung der ersten Form muß die Entwicklung des englischen Ornaments angedeutet werden. Für den rein geometrisch-abstrakten Stil sind das Book of Kells (Trinity College, Dublin, VII. Jhh. oder später) und die Lindisfarne Gospels (Brit. Mus., n. 710)[2] bekannte Beispiele. Um 1000 schlagen auch nach England die Wellen der karolingischen Renaissance über. Aethelwold, Bischof von Winchester (963-84), der in Verbindung mit Fleury und Corbie steht, ist der Hauptförderer wenn nicht Einleiter dieser Strömung. Das vegetative Element hält seinen Einzug in die englische Schreibschule. Das neuenglische Blattwerk zeigt ein stark plastisches Leben und das Bestreben, sich ineinanderzuschlingen und Buchstaben und Rahmenwerk zu durchkriechen. Die einstige Bandrosette wandelt sich in eine Blattrosette, die fast

---

[1] S. v. Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1904.

[2] Abbildungsmaterial gibt Westwood, Facsimiles of anglo-saxon and irish manuscripts, London 1868. Warner, Illuminated manuscripts in the British Museum, London 1903.

stets an den Ecken des Rahmenwerks erscheint. Die eindringenden Normannen[1] sind kein fremdes, stilzerstörendes Element, ihre Verbindung mit Unteritalien und die Uebermittelung sizilisch-sarazenischer Seidenstoffe modifiziert jedoch die Formen (Brit. Mus. Arundel Ms. 60, Mitte XI. Jhh.). Aus derartigen Anregungen[2] gehen auch eigenartige Rankenbäume mit phantastischen Ornamentblüten hervor, die ins Körperliche weiterentwickelt sind (Brit. Mus. Cotton Ms. Nero C. IV., vor Mitte XII. Jhh., ebendort Lansdowne Ms. 383, Ende XII. Jhh.). Dieses lappige Blattwerk und die Art seiner Verwendung dringen gegen Ausgang des XII. Jahrhunderts in die rheinische Ornamentik ein und ziehen weitere Kreise. Auch das Rankenwerk der Decke der Michaeliskirche zu Hildesheim (um 1186) benutzt neben byzantinischen und französischen diese Formen und aus ihnen heraus finden die beiden ziemlich vereinzelt dastehenden Rosettenbäume der Decke neben Adam und Eva ihre Erklärung.[3]

Ebenso geht die andere Art des Rosettenbaumes auf byzantinische Vorbilder[4] zurück, die Rosettenblüte behält hier jedoch ihren Flächencharakter. Der Stamm steht oft unter der Einwirkung des ineinandergeflochtenen Bandwerks, wie es in den Initialen gebräuchlich ist. Beispiele bieten die Vita Apostolorum aus Regensburg (München lat. 13074, XII. Jhh.) (V, 6) und das Salzburger Antiphonarium (XI.—XII. Jhh.).[5]

Schöpfte die karolingische Kunst aus den reineren Quellen der Antike und der altchristlichen Kunst, so beherrscht Byzanz die Produktion der nach karolingischen Zeit. Das ostgriechische Kunstschaffen bleibt jedoch den ausführenden germanischen

---

[1] Die normannischen Wollstickteppiche von Bayeux, die diese Eroberung feiern, zeigen eigenartige Baumdarstellungen. Diese, wie andere erklären sich aus Flechtwerkmotiven, aus der Uebernahme einzelner Ornamentformen (Kugel, Tulpenblüte, Palmettenblatt) und aus der Anknüpfung an ältere Gesamtformen, so an die altchristliche Palme. Abgeb. Jubinal, Les anciennes tapisseries historiées, Paris 1838 (V, 5 u. II, 8).

[2] Vergl. Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stikkerei, Wien 1904, Taf. 77 d.

[3] Abb. Janitschek, Geschichte d. deutschen Malerei, Berlin 1890.

[4] Dreger, a. a. O., Taf. 54. In der byzantinischen Kunst wird kaum eine reine Ornamentform als Baumsymbol verwendet, nur kompositionell erscheint sie, so z. B. auf einem Elfenbeinkasten des Mus. Kicheriano in Rom. Abb. bei Graeven, Elfenbeinwerke, Rom 1900, Nr. 57.

[5] Lind, Antiph. im Stifte St. Peter zu Salzburg, Wien 1870.

Kräften etwas innerlich Fremdes. Während die regellose Vielheit der Naturerscheinungen durch byzantinisches Stilgefühl zu einer grandiosen Einheit umgeschmolzen wird, hat man bei vorliegenden Handschriften stets das Gefühl, daß Fremdes übernommen und zusammengestellt ist. Die immer wiederkehrende Dreizahl, der Pilz- und Lanzettbaum sind byzantinisch, der Rosettenbaum ist eine Umbildung des karolingischen Ornamentbaumes unter byzantinisch-sarazenischem Einfluß, dagegen gehen das knorrige Stämmchen, das dreilappige Blatt noch auf karolingisch-römische Vorbilder zurück. Bei der kompositionellen Verwendung des Baumes findet sich das alte Motiv der seitlichen Fassung, das byzantinische Verbinden des unteren und oberen Bildstreifens durch einen Baum. Neu ist, daß der Baum oft in der Mitte einer Szene verwendet wird, während er früher nur seitwärts abschließend und rahmend erschien. Man vergleiche im Evangeliar Otto III. den Einzug Christi (VII) oder die Bergpredigt, wo in der zweistreifigen Darstellung ein Baum die Aufwärtsschauenden des unteren Streifens trennt und so dem Illuminator die Möglichkeit verschafft, nur Profilansichten zu geben und Rückfiguren sowie die feierlich repräsentative Frontansicht zu meiden. Der Baum ist eins der starren Kompositionselemente geworden, aus denen sich ein Bild mosaikartig zusammensetzt. Architektonische Symmetrie ordnet das regellose Spiel der Naturerscheinung. Hiermit hängt die schematische Stellung des Baumes auf der gesamten Bildfläche zusammen, die Symmetrie der linken und rechten Bildhälfte, die gleichmäßige Verteilung der Bäume, die in der Dreizahl erscheinen.

Neigung zur Wiedergabe landschaftlicher Szenerien, wie noch in karolingischer Zeit, ist nicht vorhanden. Schon der Codex Egberti muß durch die Beischrift «hortus» einen Garten charakterisieren. Der Baum erscheint nur, wo es der Text ausdrücklich verlangt und zwar ohne Artunterscheidung. Das Gewächs mit dem dreilappigen Blatt z. B. einmal als Feigenbaum, einmal als Sykomore.[1] Die byzantinische Kunst steht als große Stilistin der Natur fern und auch hierin ist sie ger-

[1] Evg. Otto III. Fol. 175: «arborem fici habebat quidam plantatam in vinea sua» und Evg. Heinrich II. Fol. 200 bei der Zachäusepisode: «et praecurrens ascendit in arborem sycomorum.»

manischem Empfinden etwas Wesensfremdes. Zwar hatte auch die karolingische Kunst die Natur nicht als Modell genommen, aber ungewollte Erinnerungsbilder bestimmten die Auswahl der Vorbilder, manches Naturmotiv hatte sich mit übernommenen Formen verbunden, vor allem läßt sich Empfindung für das Organische nicht verkennen. Auch jetzt zeigt sich noch anfangs in den Augenknospen der Liuthargruppe (VII), die den Weg vom Aststumpf über die Knöllchenspirale genommen haben, eine ähnliche Gesinnung, doch unterdrückt die sich abschließende Kopistenproduktion alles lebendige Selbstschaffen und einzig die Ikonographie findet hier ein ertragreiches Feld. Eine Kunst ohne Naturkorrektur schafft Gebilde, die den dreieckigen Umriß des Pilzbaumes mit Ornamentblattwellen füllen. Eine Wechselwirkung von Baum und Ornament läßt sich, wie es geschehen ist, nicht verkennen, ganz deutlich ist sie beim Rosettenbaum. Eine Uebernahme von Baumformen ins Ornament fand, wie sie bereits im St. Emmeraner Codex aureus vorkam (IV, 6), sich im Evangeliar Heinrichs IV.

Diese ornamentalen Bildungen bilden eine besondere Episode in der Geschichte der Baumdarstellungen. Sie erscheinen noch im Wernher von Tegernsee, im Lustgarten der Herrad (s. S. 40),[1] verschwinden aber unter der Herrschaft der neuen aus Frankreich kommenden Baumdarstellungen fast gänzlich, bis sie der Naturalismus des XIV. und XV. Jahrhunderts völlig unterdrückt.

---

[1] Hier wie in Hildesheim mit menschlichen Köpfen, ein Motiv, das auch im Cottonian Ms. Claud. A. 3 des Brit. Museum (XI. Jhh.) vorkommt und schon der römischen Kunst bekannt ist.

V.

NEUE FORMEN.

Im XII. Jahrhundert wird die dem germanischen Geist aufgepreßte römisch-christliche Kultur durchbrochen: incipit vita nova. Man spricht gern von einer Entdeckung der Seele; sie macht sich nur frei von früherer Unterdrückung. Durch die generalisierende Wucht mittelalterlicher Weltanschauung einst vergewaltigt und sich selber untreu, wird der Mensch selbstständiges Individuum, das seinen Einzelwert kennt, das seinen Körper liebt, statt ihn als Feindliches zu hassen, das seinem Gefühl folgt und nicht kirchliche Satzungen als alleiniges über sich erkennt. Das eigene Leben wird interessant, nicht nur das der Heiligen. Die neue glückliche Persönlichkeit gibt ihrem Handeln und Fühlen eine erhöhte Seinsberechtigung, zum ersten Male seit langem geht wieder der Geist des Bejahens über die Welt. Auch die sinnliche Liebe ist etwas Schönes, Erlaubtes, bewußt wird die Süßigkeit der Frau genossen. Jene Regungen eines verfeinerten Liebeslebens befruchten die Dichtung.[1] Von feinem psychologischen Verständnis darf man nicht sprechen, eine naive Typik, die gerade durch die geringen Vorstellungsfesseln im Gegensatz zur Moderne ein feines und reiches Hineinfühlen zuläßt, erscheint in allen Stimmungen und Beiworten.

[1] Dante (Vita nuova, Cap. 25) gibt das allgemeine Gefühl wieder: E lo primo, che cominciò a dire siccome poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole ad intendere i versi latini. E questo è contro a coloro, che rimano sopra altra materia che amorosa; conciossiacosachè cotal modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'Amore.

Ein aufmerksameres Verständnis für die Natur macht sich gleichzeitig geltend, doch wird auch hier allgemein typisch gesehen. Zwei Beispiele aus den Carmina burana (München lat. et germ. 4660, Anf. XII. Jhh.)[1] mögen sprechen:

Fronde nemus induitur
iam canit philomena.
cum variis coloribus
iam prata sunt amena.
spatiari dulce est
per loca nemorosa.
dulcius est carpere
iam lilium cum rosa,
dulcissimum est ludere
cum virgine formosa.

Tellus purpurata – floribus et prata
virescunt — umbre crescunt
nemus redimitur,
lascivit natura — omnis creatura
leto vultu — claro cultu
ardor investitur.
Venus subditos titillat
dum natura nectar stillat,
sic ardor venereus
amantibus scintillat.

Solche Verse, dann Wendungen wie: «mit gruoneme luobe stat der walt,» «diu heide wunnechlich bevangen von bluomen rot», «sub umbrosa arbore» sind oft wiederkehrende Bilder, nur selten wird genauer bezeichnet, wie: «Do er zuo der linden chom» und die Linde bleibt lange der einzig spezialisierte Baum. Wird nun dies dichterisch Geschaute verbildlicht, so benutzt man zum Teil alte Formen, in die als Symbole man auch jetzt mannigfaltiges hineinsehen kann, oder man übernimmt neue aus Frankreich kommende Motive, und erst nach und nach wird selbständig Gesehenes, das in die alten Formen hineinwächst oder zu dem sich diese auswachsen, wiedergegeben, bis dann der Wille zur Natur die Darstellung in weniger als einem Jahrhundert von der traditionellen Form erlöst.

Wohl geht Schreibkunst und Buchschmuck jetzt mehr und mehr in Laienhände über, aber ein prinzipieller Gegensatz zwischen Mönchen[2] und Laien in Anschauung und demnach Gestaltung, wie ihn z. B. noch Janitscheks Deutsche Malerei (S. 105) betont, ist nicht vorhanden: Priester und Mönche sind nicht mehr herbe Asketen, sondern Menschen, welche die frouwe werlt lieben. Selbst der strenge Bernhard von Clairvaux ruft in einer Epistel an Heinrich Murdach (ep. 106) aus:

---

[1] ed. Schmeller, Breslau 1904. Hier auch Umrißdrucke.
[2] Der Titel clericus bezeichnet im Mittelalter ganz allgemein den geistig Gebildeten.

«Glaub mir, ich habs erfahren: Du wirst mehreres in den Wäldern finden, als in den Büchern!» und mit den Mystikern durchdringt dieser Naturkult ganz das Religiöse.[1] Ein Naturgefühl jedoch, das die Natur rein um ihrer selbst willen sucht und liebt, findet sich erst bei Albrecht Altdorfer.

Frankreich ist der Ausgangspunkt jener Bewegung, in der nationaler Geist und eigenes Fühlen durchbricht und die sich modifizierend in Deutschland, vor allem in die Rheingegend eindringt.[2] Die Hegemonie Frankreichs in dieser Zeit ist in der Architektur und Skulptur unbestritten, auch für die Malerei wird eine deutsch-nationale Kunst nicht in dem Umfang aufrecht erhalten werden können, wie sie Janitschek annimmt. Seine Unterscheidung der deutschen Federzeichnung und des französischen Deckfarbenbildes ist bereits von Kautzsch[3] aufgehoben. Die Werkstätten der berühmten Miniatoren der Isle-de-France sind die Schulen für die benachbarten Nationen. Es ist zu bedauern, daß eine Periode des Gährens und Werdens wie die der französischen Buchmalerei im XII. und XIII. Jahrhundert durch systematische Gruppierung und Publikationen kaum erschlossen ist. Auch die Exposition des primitifs français 1904 hat nicht geklärt, da sie erst mit dem Ausgang des XIII. Jahrhunderts begann, will sagen mit dem rückebbenden Einfluß Italiens. Daher kann die vorliegende Arbeit, die hier den französischen Einfluß berücksichtigen muß, nicht aus dem wünschenswerten Material sammeln, vor allem nicht das erste Auftreten der neuen Formen genau festlegen, wenn auch das Entscheidende gefaßt sein dürfte.

Im Gegensatz zu früher erscheint jetzt die Baumkrone meist als geschlossene Masse, als gefüllte Kontur. Dies kann auf zweierlei Weise geschehen: einmal, indem man um die aus einzelnen, oft noch drei Zweigen, oft aber auch aus reichem Blüten- und Blattgezweig bestehende Krone, wie sie der Flächenbaum zeigte, eine zusammenfassende Konturlinie zieht und den Innen-

---

[1] Vergl. Alfr. Biese, Naturgefühl II, Leipzig 1888, S. 197.

[2] Welche Anregungen Frankreich England verdankt, ist leider fast gar nicht untersucht. Sie sind sicher bedeutend.

[3] Kautzsch, Erörterungen zur Geschichte der deutschen Hds.-Illustration, Straßburg 1894.

raum, der gleichsam den Grund für die Blätter bildet, dunkel tönt: der Silhouettenbaum. Vorzügliche Beispiele aus dem XII. Jahrhundert bieten die Glasmalereien der Kathedralen in Sens (III, 6)[1] und Le Mans.[2] Das entscheidende Wort für diese Bildung werden die technischen Forderungen der Glasmalerei gesprochen haben: die Einfassung größerer Kompartimente durch Bleiruten. Andrerseits kann man eine geschlossene Baumkrone durch schuppenartig lückenloses Uebereinanderlegen der Blätter ohne Astzeichnung geben, indem eine runde oder mehr ovale Gesamtform verfolgt wird: der Blätterkronbaum.[3] Auch für ihn finden sich in Sens Belege, die Glasmalereien der Kathedrale von Le Mans verraten aber die Entstehung dieser Form aus dem Pilzbaum und geben so die wichtige Ueberleitung (VI, 1).[4] Der Stamm ist undulierend geschwungen, einem Ornamentblattkelch entwächst auf drei Stielen die Pilzkuppe, die schon karolingische Miniatoren reich zierten und die hier dicht mit Herzblättern ausgesetzt ist. Dies dichte Füllen mit Blättern ist das Entscheidende, an das die spätere Federzeichnung anknüpft, die dunkle Gesamtkontur der einenden Bleieinfassung bleibt unbeachtet. Den reinen Blätterkronbaum geben die Fenster des Triforiums,[5] die aus etwas späterer Zeit stammen. Wunderschöne und reiche Beispiele aus dem Anfang des XIII. Jahrhundert finden sich dann auf den Glasfenstern der Kathedrale aus Bourges.[6] Noch später gibt besonders ein Pariser Codex (Bibl. nat. lat. 10474, II. H. XIII. Jhh.) reine und edle Bildungen dieses Baumschemas (VI, 10). Die Blattform zeigt keine Neigung den unregelmäßigen Gestaltungen der Natur nachzugehen, sondern bevorzugt klare, einfache Geometrisierungen: den Dreipaß und

---

[1] Abb. bei Louis Gonse, L'art gothique, Paris 1891.

[2] Hucher, Vitraux peints de la cathédrale du Mans, Paris 1864.

[3] Die byzantinische Kunst hat seit dem XI. Jhh. wieder dichte plastische Baumkronen, die besonders in der Elfenbeinschnitzerei dem Blätterkronbaum ähneln. (Graeven, Elfenbeinwerke Nr. 34 u. 70.) Ein direkter Zusammenhang besteht nicht.

[4] Auf dem Fenster mit St. Gervais und St. Protais, abgeb. a. a. O., Tafel 9 und 10.

[5] Abgeb., a. a. O., Tafel 87.

[6] Martin et Cahier, Cathédrale de Bourges I. Vitraux, Paris 1841—44. Im Ornament findet sich, durch die Glasmalereitechnik bedingt, ebenfalls ein Zusammennehmen auseinandergehender Ranken durch eine Umfassungslinie. In Deutschland zeigt sich das gleiche (s. S. 41. Anm. 1).

den Vierpaß, durch Wiederholung der Seitenpässe bereicherte längliche Formen, das Lanzettblatt, die Palmettenlilie, Sterne und Sternblüten, sowie Formen, die bereits in der Bamberger Alkuinvulgata (s. S. 20) erschienen. Sie werden stets flächig gezeichnet, und das Blatt an der Kronwurzel gleicht genau jenem in der Kronenmitte: räumliche Wirkung ist nicht angestrebt.

Vermischungen von Silhouetten und Blätterkronbaum sind infolge ihrer verwandten Anlage häufig, meist bildet die Krone ein Mittelast mit rechts und links sich lösenden Zweigen, an der Kontur legen sich dann die Blätter dicht nebeneinander.

Eine dritte überraschende Form ist der Pinienzapfenbaum. Der Pinienapfel ist ein häufig verwendetes Motiv im orientalischen Ornament [1] und erscheint besonders gern in der Musterung von Seidenstoffen.[2] Die ausgedehnten kommerziellen Beziehungen des Mittelalters bringen diese hochgewerteten Gewebe nach Frankreich, und in den Inventarverzeichnissen Karls V. (1364—80) ist die Stoffmusterung mit pommes de pin oder pomae pini ganz geläufig. Oft finden sich die Aepfel an den Kapitellen zu Beginn des XII. Jahrhunderts, so in Laon und im Chor von La Charité an der Loire.[3] Dieser Pinienzapfen, der Aehnlichkeit mit den Bäumchen der Nürnberger Spielwarenschachteln hat, springt nun in die Baumdarstellung ein, oft nur als Frucht an einem Baum (so Paris nat. lat. 8846, II. H. XII. Jhh.), dann aber auch als Baumkrone. Seine Gesamtform, die dem sich im Wipfel verjüngenden Baum gleicht, die über die Fläche gehende Musterung, die wie eine dichte Belaubung erscheint und wohl auch unbewußt mitsprechend seine körperliche Erscheinung machen ihn zum geeigneten Trittstein der Entwicklung. Wie der Silhouettenbaum vom Flächenbaum, der Blätterkronbaum von der reichverzierten Pilzhaube sich ableitet, so wird auch der Pinienzapfenbaum vorbereitet. Die oben beschriebene Baumbildung aus der Kathedrale von Le Mans (VI, 1), die sich dem Pilzbaumtypus

---

[1] Vgl. die Dekorationen der Alhambra. Abb. Racinet, L'ornament, Taf. 30.

[2] Dreger, a. a. O., S. 158 ff führt dieses Pinienapfelmotiv bis in die Antike zurück.

[3] Abb. bei Vitry e Brière, Monuments de sculptur française. Paris 1904, und Ebe, Schmuckformen der Monumentalbauten, Leipzig 1896.

anschließt, nähert sich bereits in ihrer zapfigen Silhouette dem Pinienapfel, auch die Verteilung der Herzblätter ist regelmäßig schuppenartig. Der Pinienzapfenbaum ist eine Weiterbildung dieser Form, ein fremdes Gebilde fügt sich hier passend in den Fluß der Entwicklung ein. Der Blätterkron- und Pinienzapfenbaum gehen somit auf die gleiche Stammform zurück, ihr häufiges Ineinanderspielen ist keine vermischende Weiterbildung.

Im Psautier de St. Louis (Paris nat. lat. 10525, 1250—73)[1] sitzen diese Pinienzapfen noch auf einem nach oben drei- oder zweigeteilten Stamm, der wie alle Stammbildungen dieser Zeit leicht gebogen ist; oder Stamm und Krone werden durch einen fortlaufenden Linienzug verbunden, eine blasenartige Form bildend (VI, 2). In der Zapfenkrone gibt man zum Teil die einzelnen Schuppen mit leichter Ausschwellung, oft am Rand mit kleinen Pünktchen verziert, eine Eigentümlichkeit im Ornament der francosaxonischen Schule, oder man zeichnet abbrevierender und zerlegt wie auch schon orientalische Muster dieKrone durch sich kreuzende Diagonalen in rautenförmige Kompartimente, diese Rauten oder Quadrate mit Sternblümchen oder blattähnlichen Ornamentformen aussetzend. Manchmal fällt auch noch diese Quadrierung fort und man begnügt sich mit einem umlaufenden Schattenstreifen am Rande der Kontur.

Eine Kreuzung bildet sich aus dem Pinienapfelmotiv und einer kleinen runden Scheibe, die im Ornament häufig erscheint, so schon im Godescalc-Evangeliar (Paris nat. lat. 1993, 781—83) und im Evangeliar Lothars (Paris nat. lat. 266, um 840): die Scheibe wird quadriert. Beliebter ist es jedoch, die Scheibchen, die oft ins Oval überspielen, konzentrisch zu ornamentieren, oder sie mit einem am Konturrand umlaufenden Schatten zu versehen, der ihnen dann zu einer kugelartigen Wirkung verhilft (Paris nat. lat. 8846). Das Scheibenbäumchen wird nur bei kleinen Baumdarstellungen oder als Pflanze verwendet.

---

[1] Omont, Psautier de St. Louis. Leyden 1902. Im Gegensatz zu Omont heißt es im Catalogue de l'exposition des primitivs français, Paris 1904: «exécuté peu de temps après le retour de S. Louis en France, soit vers l'année 1256.» Der Pariser Cod. lat. 8846 gibt ältere, aber nicht so schöne Beispiele.

Es ist eine unbedeutende Mischform, von der nicht angegeben werden kann, ob sie in Nordfrankreich sich erst jetzt ausgebildet oder schon in dieser Zeit allgemeiner ist. Sie erscheint bereits auf der Hildesheimer Decke und reichlich dann in den Wandmalereien des Gurker Domes (1280).[1]

* * *

Diese in Frankreich entstandenen Formen des Silhouetten-, des Blätterkron- und des Pinienzapfenbaums dringen kurz vor 1200 in Deutschland ein. Der vorher so beliebte Pilzbaum verschwindet und findet sich nur noch ganz klein, wie auf den Wölbungsmalereien des Decagons von St. Gereon, Köln (nach 1219) (IV, 13)[2] und in den Carmina burana. Dagegen erhalten sich die reinen Ornamentformen als Baumsymbole und später als Pflanzensymbole noch längere Zeit. Charakteristisch ist die Darstellung der Carmina burana (fol. 64) (VIII), die folgende Verse illustriert:

Diu werlt frout sih uber al
gegen der sumerzite,
aller slahte vogel schal
horet man nu wite,
dar zu blumen unde chle
hat diu heide vil als e,
grûne stat der schône walt:
des suln wir nu wesen balt.

Neben Baumbildungen mit Ornamentblättern wird die Ornamentranke unverändert übernommen, um den schönen Wald zu geben. Auf das ihr innewohnende Füllungsprinzip wird beim Rankenbaum noch näher einzugehen sein; es ist der Vorbote jenes gotischen Gefühls, das eine gleichmäßig helldunkel aufgewühlte Fläche will und keinen leeren Raum vertragen kann.[3] Der Baum mit einzelnen lappigen Ornamentblättern und der

[1] Abb. bei Borrmann, Mittelalterliche Wand- und Deckenmalerei, Berlin 1897—1902. Taf. 51 u. 52.
[2] Clemen, Romanische Wandmalereien. Düsseldorf 1905, Taf. 40.
[3] Wölfflin führt auf dieses Füllungsgefühl die Verwendung von abgestorbenen Bäumen, deren kahle Aeste gegen den Himmel stehen, zurück, z. B. bei Schongauer, und bestreitet einen beabsichtigten Stimmungswert derselben.

sog. Rosettenbaum findet sich auch in Wernher von Tegernsee, (Berlin Kgl. Bibl. germ. oct. 109, nach 1175) (V, 7 u. 8)[1] und im Hortus deliciarum der Herrad (um 1175).[2] Ein kleines Dreiblattornament erscheint als Pflanze in St. Gereon. Eine Auswahl ähnlicher Formen, die traditionell fortbestehen, gibt das Musterbuch aus Kloster Rein (Anf. des XIII. Jhh.).[3] Sie werden ganz allgemein dekorativ verwendet, z. B. im Rundbogensims des Bamberger Domes (Ostchor, um 1200), und finden sich in Rosettenform als Blattpflanzen noch auf dem Kupferstich des großen Liebesgarten (Pass. 3). Wie vollständig man in diese ornamentalen Bildungen die lebendige Vegetatien hineinfühlt, wie sehr man mit einer kräftig gestaltenden Phantasie rechnen darf, zeigen die zwei dünnen Ranken am Schluß der Münchener Tristan-Handschrift (germ. 51, I H. XIII. Jhh.) (V, 9), die die Illustration zur Schlußstelle bilden:

ysot un tristran
danoch minne phlagen
dose in der erde lagen
yu vernemet in welher aht
der rosen busch diu rebe sich vlaht
beidiu in ein ander.

Von den neuen in Frankreich entstandenen Baumbildungen erscheint verhältnismäßig selten der reine Silhouettenbaum. Im Gebetbuch der heiligen Elisabeth in Cividale (n. 1190)[4]

---

[1] Die Verwandtschaft im Ornament mit französischen Vorlagen hier evident. Vergl. das Fenster mit der Darstellung der Wurzel Jesse in Bourges bei Martin et Cahier a. a. O.

[2] Ueber Literatur s. Janitscheck, Deutsche Malerei, S. 109—122. Die vollständigste Reproduktionsausgabe ist die der Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, Straßburg 1901. Die Verherrlichung jener überall kopierenden Nonne ist vom künstlerischen Standpunkt übertrieben. Ueberall sind Formen und Motive zusammengelesen, und nicht einmal durch ein einheitliches Stilgefühl zusammengeschmolzen. Auch die ihr von Janitscheck zugeschriebenen Motive sind nicht von der gleichen erfindenden Hand.

[3] S. Schlosser, Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses Bd. XXIII. «Zur Kenntnis der künstler. Ueberlieferung im Mittelalter.»

[4] Abb. bei Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jhh. Straßburg 1897. Haseloff vermutet in dieser Handschrift einen ikonographischen Zusammenhang mit franz. Vorbildern; für den Baumtypus ist der Beweis erbracht. Im XII. Jhh. standen die Mönche des Benediktiner Klosters Reinhardsbrunn, dem Entstehungsort der Handschrift, in Verbindung mit Cluny.

dient er, um eine textlich erwähnte Weide zu geben, an die trauernde Juden ihre Harfen hängen (III, 7). Die Grundform der länglichen Blätter ist alt, dem Lorbeer- und Oelbaumblatt entnommen. Die durch den zu illustrierenden Text hervorgerufene Vorstellung einer Weide assoziiert sich der alten Form und bildet sie um: wie an einem Weidenzweig rückt Blatt neben Blatt. Man versteht hier, wie eine traditionelle Form zu einer ihr ähnlichen Naturform auswächst. Die gleiche Erscheinung zeigt auch die byzantinische Renaissance.

Mehr wie dieser unregelmäßigen Silhouette,[1] die durch nachträgliche Umreißung entsteht, neigt man einer regelmäßigen Kontur, z. B. der des spitzigen Pilz- oder Pinienzapfenbaums, zu und füllt sie aus. Ohne erst jenen zu behandeln, soll diese Kombination hier angeschlossen werden. Ein sehr frühes Beispiel gibt die Krypta von St. Marien im Kapitol (Mitte XII. Jhh.):[2] in das Spitzoval läuft der Stamm, seine Zweige entsendend, ein, an denen Lanzettblättchen flächig ausgebreitet sitzen. In St. Gereon ist die Zapfenkontur mit Herz- und gekerbten Blättchen ausgesetzt, in den Blätterkronenbaum überspielend (VI, 9). Verschwommen ist die Gesamtform im Wernher von Tegernsee (III, 9), im Gurker Dom erscheint eine kolbenförmige Kontur (so auch in Bourges), in der Manessehandschrift[3] (Heidelberg Pal. germ. 848, 1310—30) wird sie lanzettförmig. Durchgehend ist jedenfalls das Streben nach einer festen Silhouette, die Aeste und Blattwerk füllen.

Der Pinienzapfenbaum erscheint in der Konglomeratdarstellung der Carmina burana (VIII) und zwar als Zapfen mit Schuppen und Quadrat. Die Quadrate sind mit gestielten Herzblättern gefüllt, deren rechteckige Spitze sich vortrefflich dieser Stelle eignen. Das Psalterium aus Polling (München lat. 11308, Mitte XIII. Jhh.)[3] setzt die Quadrate mit dreigeteilten Blättchen

---

[1] Wie in Frankreich liebt man auch im deutschen Ornament um 1200 im Gegensatz zur Gotik die ausrankenden Blätter mit einer einenden Kontur zu umziehen und den umschlossenen leeren Grund zu tönen. so z. B. in einer Salzburger Bibel aus dem Monasterium Sanctae Erentrudis in München (lat. 15 902, um 1200) (III, 8).

[2] Clemen, a. a. O., Taf. 17.

[3] ed. Kraus, Straßburg 1887. S. auch v. Oechelhaeuser, Miniaturen der Univ.-Bibl. zu Heidelberg. Hdbg. 1895.

aus. Wie die Quadrierung schon der Möglichkeit raschen Arbeitens ihre Beliebtheit verdankt, so setzt auch noch bei den Füllblättchen eine abbrevierende Bildung ein: an die oberen Seiten der übereckstehenden Quadrate setzt man kleine dunkle Dreieckchen, der Kursivausdruck für das dreigeteilte Blatt. So im Breslauer Missale nocturnum (Univ. Bibl. I. fol. 440, um 1300) (VI, 3) und im Wiener Parzival (germ. 2670, um 1320). Oder man zeichnet nur das Stielchen des Herzblattes wie in den Wandbildern von Wienhausen-Zelle (1307—09) (VI, 4)[1] und noch 1360 in einer Münchener Armenbibel (germ. 20) (VI, 5). Hier erscheinen (fol. 1) die Quadrate des Baumes abwechselnd mit Blättern und kugligen Früchten ausgesetzt: es ist der verbotene aber verführerische Paradiesgartenbaum. Der Münchner Tristran gibt eine Quadrierung ohne Aussetzung: der kürzeste Ausdruck.

Eine andere Flächenzerschneidung der Krone wird durch Meridionallinien erreicht. Anregung dazu geben Darstellungen, wie die des Braunweiler Kapitelsaales (n. 1174)[2]: die Silhouettenkrone wird mit meridional liegenden Rankenästen ausgefüllt (VI, 6). Der Nonnenchor der Wienhausener Klosterkirche gibt den zum Kreise abgeschliffenen Zapfen, durch seine Flächenfüllung einer Kugel gleichend, nur mit Meridionallinien, den Residuen der Aeste, überzogen, von denen spärlich kleine Federstriche ausgehen: die letzte Andeutung der Blätter (VI, 7). Es entsteht so eine Aehnlichkeit der einzelnen Aeste mit schematisch gezeichneten Palmenwedeln, und im Missale nocturnum (VI, 8) findet sich dann wirklich diese Bildung beim Einzug Christi als Palme verwendet, in der ein Mann wedelschwenkend sitzt.

Eine seltene Schmückung gibt Braunweiler: die Baumkronenfläche ist ohne Quadrierung mit Herzen, kleinen Vierecken und dem Dreipaß ausgesetzt. Eine Marotte des Malers.

Schon in den beschriebenen Bildungen (Münchener Tristran, Wienhausen, Missale nocturnum) faßt das Gefühl für durchlaufende, geschwungene Linien Stamm und Krone zusammen. Dieses Zusammennehmen beeinträchtigt das Gefühl für Strukturunterschiede von Stamm und Krone, das Extrem sind kleine,

---

[1] Borrmann, a. a. O., Taf. 7 u. 8.
[2] Clemen, a. a. O., Taf. 27.

knollige Gebilde mit ausbauchendem Fuß von champignonartigem Aussehen, wie in der Taufkapelle von St. Gereon (n. 1227).[1] Hier werden sogar Baum und Boden in einem sich wohlig wiegenden Liniengefühl verbunden: die Terrainlinie läuft in die Kronenkontur der Bäume über, die dem Boden fast aufliegen. Einzig am Rande des dicken Kopfes sind Reste einer Innenzeichnung, die im Gegensatz zu der Quadrierung und den Meridianen einen radialen Strahlenkranz bilden.

Der Blätterkronbaum mit zapfenförmiger oder runder Gesamterscheinung der Krone ist der beliebteste Baumtypus. Das Baumblatt erhält mehrfache Rundungen und Kerbungen an der Kontur, doch kommt auch das Dreipaßblatt, Sternformen, das Lanzett- und Herzblatt vor. Bei Verwendung des letzteren ist die Verwandtschaft mit dem Pinienzapfenbaum zu beobachten.[2] Bereits im Wernher von Tegernsee erscheint er (VI, 11). Schön vertritt die reine Form das Gebetbuch der heiligen Hildegard (München lat. 935, um 1200, rhein. Provenienz): die Blätter mit kleinen Stengeln sind dicht wie Dachschiefer aufrechtstehend der Fläche aufgelegt (IX, 1). Kuglige Früchte liegen auf der Blätterfläche. Reich an Beispielen ist der Münchener Parzival (germ. 19, I H. XIII. Jhh.). Die Malereien des Gurker Domes geben einen Mittelast, von dem die Blattstengel abzweigen, die Blätter liegen, sich teilweise deckend, nur an der Kontur: ein Motiv, das bereits auf den Glasmalereien von Le Mans und Bourges erscheint. Oder es hängen an einem korbähnlichen Zweiggeflecht die Blätter herab, und während dieses die obere Hälfte der Krone füllt, decken die Blätter die untere. Es sind Mischformen des Silhouetten- und Blätterkronbaumes. Der Wiener Parzival teilt die Krone in eine linke und rechte Hälfte, rechts mit aufsteigenden, links mit herabhängenden Blättern: eine freundlich spielende Abart (der auch die verschiedene Färbung der beiden Seiten folgt).

Aus diesem Blätterkronbaum entsteht in starker Reduzierung eine Form, die einen Halbkranz von 4—5 Herzblättern um die Kronwurzel stellt, über die sich noch ein zweiter und

[1] Clemen. a. a. O., Tafel 27.

[2] So im Münch. Parzival. Die weißen Randpünktchen der Blätter fanden sich bereits im Psautier de St. Louis (s. S. 38).

dritter Kranz legt, indem diese sich, in die Zwischenräume schiebend, der Silhouette das Spitzige nehmen (Münchener Tristan). Auch mildert man die unangenehme Zackigkeit, indem man mit der Farbe über die Blattspitzen hinwegstreicht, so im Codex Balduini Treverensis (Koblenz, Staatsarchiv n. 1314) (VI, 12).[1]

Die Fortsetzung des Flächenbaumes bildet dann den Gegensatz zu den Baumtypen mit geschlossener Krone: ein Mittelstamm mit seitlich auswachsenden Zweigen, an deren Enden je ein großes Blatt sitzt. Beispiele geben die Carmina burana (VIII) und der Hortus deliciarum, beide eine wilde Sammlung von Formen; ferner die Wandmalereien im Hessenhof-Schmalkalden (I, 7)[2] und die Manessehandschrift, wo der Stamm mit seinen Herzblättern sich dreiästig über die Fläche legt. Dieser biegsame Flächenbaum — bereits in der Bibel Karls des Kahlen fand sich eine ähnliche Verwendung der Bäume (s. S. 19) — und die als Baumsymbol übernommene Ornamentranke sind die Mutterformen für den Rankenbaum, der sich windend in alle leeren Stellen der Bildfläche seine schmiegsamen Aeste entsendet.

In der Weberei ist die Ranke ein altes Motiv für Flächenfüllung und wird aus Stoffen, wie bei der englischen Buchmalerei gezeigt ist, in die Malerei übernommen. Man muß sich an die riesige Verbreitung von Teppichen erinnern, die zum Schmuck der Wände verwendet werden,[3] und an deren Stelle dann oft, wie z. B. in den Wandmalereien des Schlosses Runkelstein deutlich zu erkennen, der billigere Freskoschmuck tritt. Es wäre interessant nachzuprüfen, wie weit stilistische Sonderheiten dieser Teppiche die Malerei beeinflußt haben. Die Weberei und das Aufsticken dringen auf ein Verflachen, die Figuren werden gleichsam gepreßt dem Grund aufgelegt, und eine Tiefenwirkung wird nicht erreicht. Alle Bildelemente sind körperlose Silhouetten, die der gleichen Ebene aufgeklebt sind. Ein Vorn und Hinten fällt weg. Ein Mensch, der mit seinen Füßen hinter einem Baumstamm steht, überschneidet ihn mit seinem Oberkörper, und

---

[1] ed. Irmer, Berlin 1881.

[2] Gerland. Spätroman. Wandmalereien im Hessenhof. Leipzig 1896.

[3] Schlosser, Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses Bd. XVI, S. 150, gibt die Schilderung des Abtes Baudri von Bourgueil einer Kemenate um 1100.

steht ein Baum auch dem unteren Bildrand auf, so befinden sich doch noch vor ihm ruhende Menschen, die also nicht mehr im Bildraum drin sein könnten (IX, 2). Die ganze Szene liegt in einer Fläche. Diese lebt von der Verteilung der Flächenformen auf ihr, ein leeres Stück ist eine tote Stelle und nicht wie beim Tiefenbild ein kubischer, luftgebender Raum. So kommt man dazu, die Ranke in ihrer flüssigen Beweglichkeit zur Füllung der Fläche nicht nur auf rein ornamentalen Webereien zu verwenden, sondern läßt sie auch bei figuralen Darstellungen die Zwischenräume durchspielen. Die französische Kunst wahrt fast durchgehend den ornamentalen Charakter der Ranke in Weberei- und Miniaturhintergründen, nimmt auch oft eine geometrische Musterung. In der deutschen Kunst aber erhalten jetzt abstrakte Bildungen durch Assoziation ein vegetatives Leben, sie werden zum Baumbild. Rankende Bäume erscheinen für die Ornamentranke, die als Goldmusterung noch lange in den Teppichhintergründen der französischen Miniaturen fortlebt und von ihnen wieder in deutschen Miniaturen übernommen wird.[1] Mit großer Konsequenz tritt das Flächengefühl und sein Füllungsprinzip nach 1200 in der deutschen Malerei auf. Die Aeste des Baumes sind recht geeignet, sich über die Fläche auszubreiten, zumal der Stamm nie knorriges Holz ist, sondern in biegsamer Schwingung dem Boden entwächst. Die Eneidt (Berlin Kgl. Bibl. germ. fol. 282, Ende XII. bis Anf. XIII. Jhh.) gibt bei der Waldszene einen solchen Rankenbaum:

do gesahen sie ein Bom stan
dichen un wolgetan.

Von der Mitte des unteren Bildrandes ausgehend, teilt er sich in zwei spiralige Aeste, die mit ihren Herzblättern beide Hälften vollständig füllen (IX, 2). Auch im Wernher von Tegernsee breitet sich ein solcher Baum über die Bildfläche, hier nicht mit Herzblättern, sondern mit solchen, wie sie im Psalterium aureum erschienen und auf antikes Weinlaub zurückgehen. Es scheint, daß besonders Süddeutschland und die Schweiz den Rankenbaum bevorzugt haben, so findet man ihn häufig in der Manessehandschrift, oft nicht einmal dem Boden entwachsend,

[1] So im Wilhelm von Oranse (1334) der Bibl. zu Kassel.

also nur Füllranke, und auch auf Wandmalereien, wie in Raezuens-Graubünden, hier schon mit stark naturalistischen Einzelheiten.[1]

Die neuen Lebensformen des XII. Jahrhunderts wandelten die Kunst um. Ein neues Empfinden durchdrang und veränderte die typischen Bildungen der vorhergehenden Zeit. Die Figurenmalerei ist für die besondere Weise der neuen Formensprache bezeichnend. Der Körper in seiner lebendigen Gesamterscheinung wird nicht erfaßt, man bildet einen Organismus nicht organisch durch. Eine starke Kurve bedeutet höchste Exzitation, die psychische Erregtheit der ganzen Figur zeigt sich in der Hand und den Fingern. In der Gewandung sind die Grundformen die alten, aber die Faltenränder beginnen ein krauses Spiel zu treiben, in das nach und nach die ganze Falte, das ganze Gewand hineingezogen wird. Von den Teilen ausgehend gelangt man zu einer Umgestaltung des Ganzen.

Auch die Grundform der Baumdarstellung ist übernommen, sie knüpft an den Flächen- und Pilzbaum an. Aus ersterem entsteht der Silhouettenbaum unter dem Einfluß der Glasmalerei, der in der Miniaturmalerei seltener ist, sowie der Rankenbaum, aus letzterem der Blätterkron- und der Pinienzapfenbaum. Frankreich bildet diese Formen aus, Deutschland übernimmt die neuen Anregungen kurz vor 1200, entwickelt und kombiniert sie weiter. Besonderheiten der zeitlich vorhergehenden Typen laufen mit. Der Stamm zeigt den byzantinischen, der Gotik sympathischen Linienfluß, die Blattform ist regelmäßig geometrisiert. Unorganische Bildung und Unlogik des Gewächses, die kraß die Darstellung der Carmina burana zeigen, werden eher angestrebt wie zu überwinden gesucht. Ein Blätterkronbaum entwächst einem Ornamentkelch, um den Stamm legen sich die Ringe des rheinischen Ornaments, an den Astabzweigungen liegen vier und fünf Faltenwülste in manirierter Uebertreibung,

---

[1] Abgeb. Borrmann, a. a. O., Taf. 72. Kaemmerer, Landschaft in d. deutschen Kunst, Leipzig 1886, meint: «Der Wandmaler, der zuerst die glatten Umrisse seiner Darstellung schnell aufzeichnete, bevorzugte die einfachere Kegelform der Baumkrone als die bequemste.» Ich kann weder in der künstl. Darstellungsmanier einen Unterschied von den Arbeiten des Miniators sehen, noch eine Trennung in Ranke-Buch und Kegelform-Wand für richtig halten. Noch die Wandbilder in Clermont und Reims (I H. XIV. Jhh.) sind auf die Wand übertragene Glasgemälde oder Miniaturen im Zeichenstil.

für die wieder die Ornamentranke Vorbilder gibt.[1] Verschiedene Zweig- und Blattbildungen entwachsen einem Hauptstamm, Aeste werden künstlich durcheinander geflochten Der Baum besitzt keine Statik. Man geht nicht vom Boden aus, dem er aufsteht, sondern von der Bildfläche, der er aufliegt, da man keinen Bildraum kennt. Auf einen Strukturunterschied von Stamm, Zweig und Blatt ist in der Zeichnung nie, in der Färbung nur manchmal Rücksicht genommen.[2] Oft fließen Stamm und Bodenkonturlinie ineinander, den Strukturunterschied auch dieser verwischend.

Die Architektonik harter Komposition, der der Baum unterworfen war, verliert sich. Das Gewächs bekommt neues Leben, man spürt etwas von dem milden Rauschen und dem stillen Schatten einsamer Bäume. Die Bildungen, die der weit formreineren französischen Kunst entnommen sind und die unter den Händen deutscher Miniatoren in ausgestaltender Liebe oft verzerrt werden, sind nicht mehr nur seelenlose Elemente einer ikonographisch festgelegten Darstellung, sondern besitzen neben ihrer textlich geforderten Ortsbezeichnung Stimmungswert. Man zeichnet Bäume gern bei idyllischen Liebesszenen (Manessehandschrift, Eneidt, IX, 2), man läßt in ihrem Schatten den Lagerplatz aufschlagen und die Helden rasten (Münchner Parzival), sie bezeichnen den Schauplatz gefährlicher Kämpfe (Tristran) oder wilde Gegenden (Cod. Balduini). Und nicht nur einzelne Bäume, sondern auch den Wald mit seinen Tieren stellt man dar (Carm. burana, VIII), in seiner stillen Einsamkeit sinnt der Einsiedler (Wiener Parzival).

Trotz eines innigen Verhältnisses zur Natur und einer frohen Freude an ihren Schöpfungen, wie sie die Dichtung zeigt, hält man sich von einer eigentlich naturalistischen Darstellung fern. In dem souveränen Willen des Stils liegen die Gründe. Einerseits ist das künstlerische Gestalten der Außenwelt ein zu

---

[1] Auch hier wird man bei weiterer Rückverfolgung auf engl. Einflüsse kommen. Vergl. das Latin Gospels of trinity College Cambridge (B. 10. Ende X. Jhh.) abgeb. Westwood. Fac-similes.

[2] Auch jetzt noch werden die Farben mehr von einem persönlichen Wohlgefallen gewählt, als daß sie bezeichnen sollen: zinoberrote Pferde, kobaltblaue Bäume.

allgemeines, typische Ausdrücke zwingen die Erscheinung, ein Formzeichen wird für viele Naturformen gleichzeitig gesetzt. Andrerseits mangelt das Verständnis für Perspektive und Raum, somit für Größenrelationen wie für plastische Erscheinung. Man nimmt nicht die Natur zum Vorbild oder korrigiert nach ihr, der Baum des mittelalterlichen Miniators will zunächst noch nicht eine Linde oder Eiche darstellen, sondern eben nur einen Baum, der so schön und reich wie möglich — mira varietate — auszugestalten ist. Eine Deutung auf bestimmte Naturvorlagen des gezeichneten Baumes ist bei der Beschreibung einer Miniatur zu vermeiden.[1]

* * *

Man wird aus den Seiten dieses Heftes trotz der Trockenheit eine Polemik herauslesen können. Es galt eine Darstellungsart in der Kunstgeschichte zu bekämpfen, die in der ganzen mittelalterlichen Malerei eine langsame, aber konsequent gewollte Entwicklung zur Natur hin, ein Bestreben die Formen der Umgebung bildlich wiederzugeben, sieht und deren Schlußfrage stets lautet: wie nahe ist man dem Vorbild Natur gekommen? Hier sind jedoch Tradition und Stilgefühl die ausschlaggebenden Faktoren, neben denen ein vereinzeltes seltenes Naturmotiv ohne Belang ist. Man will gar nicht die Natur darstellen! Ein solches siegreiches Wollen tritt bewußt erst im XIV. Jahrhundert auf und es ist unrecht, vorher alles auf die erreichte Naturwahrheit hin zu beurteilen oder die Entwicklung unter dem Gesichtspunkt des erstrebten Naturalismus aufzufassen. Auch auf das allgemeine Naturgefühl darf auf Grund einer Miniatur nur ein beschränkter Rückschluß gemacht werden, denn ein Empfinden für die umgebende Natur ist ein Stimmungszustand, der die Detailbeobachtung nicht nötig hat, die geträumten Formen und Farben der Dichtung sagen mehr wie jede minutiöse Zeichnung. Der Grundirrtum von einem jahrtausendlangen Streben nach Naturalismus, auf dem

---

[1] So z. B. ist die Ansicht Irmers (a. a. O., S. 37), es handle sich im Cod. Balduini um Alpenrosen, verfehlt.

sich Werturteile aufbauen, konnte nur in einem Zeitalter wie dem unsrigen entstehen, das den Zwang eines lebendigen Stils so wenig verspürte und im Naturalismus das rettende Tau sah. Es gibt etwas höheres wie eine Nachbildung der Erscheinung Flucht: den formbildenden Stil. Und ein Maler, der aus stilstarker Kunst heraus schafft, geht nicht zur Natur und sieht und bildet dann, sondern er entwickelt vorhandene Formen nach psychologischen Gesetzen einer zeitlichen und Rasseveranlagung, aus seiner Daseinssphäre heraus weiter.

Erst spät fängt man an, die Natur nicht nur zu sehen,[1] dichterisch seiner Freude an ihr Ausdruck zu geben, sondern sich auch in der bildlichen Darstellung nach ihr zu richten. Sie wird ein leiser Mahner der Kunst, sich nicht in abstrakten Bildungen zu verlieren. Man hat gesagt, alle Naturformen schlügen für den mittelalterlichen Künstler sogleich bei ihrer Wiedergabe ins Ornamentale um.[2] Das ist nicht richtig. Der Miniator hat seinen für die ikonographisch geforderten Darstellungen genügenden Formenvorrat, er braucht die Natur gar nicht; nur das fortwährende Wiederholen traditioneller Formen erklärt ihre Abstraktion Die allmählige Naturannäherung der Kunst im XIV. Jahrhundert ist nicht als ein Nachlassen des Ornamentalisierungsdranges aufzufassen, sondern die Weiterentwicklung einer ursprünglich ornamentalen Form wird jetzt von den Erinnerungsbildern der Natur beeinflußt. Nicht der Stilisierungstrieb hört auf, sondern stilstrenge Bildungen wachsen sich zu naturalistischen aus. Die Entwicklung ging ein Jahrtausend vom Ornamentalen zum Ornamentalen, jetzt geht sie vom Ornamentalen zum Naturalistischen. So entwickelt sich aus dem Herzblatt das Lindenblatt, aus der oft erwähnten Doppellilie das Eichblatt. Bereits die Bamberger Alkuinvulgata verwendet diese Doppellilie als Baumblatt. Im Pariser

[1] Konstruktionen wie die Berensons über die Dante vorschwebenden Gestalten bleiben nur gedachte Konstruktionen. Das fühlende Sehen des Dichters ist etwas anderes wie das reproduzierende Sehen des Malers.

[2] Aus dieser einseitigen Ansicht heraus das Buch von Lambin, La fleure gothique, Paris 1893. Gewiß geometrisiert die frühe Gotik noch, wenn sie bewußt naturalistische Blattmotive gibt, diese zu einer regelmäßigen Erscheinung, die Doppellilie aber aus dem Farnkraut und die schon byzantinische Palmette aus der Lilie zu entwickeln, scheint töricht.

Cod. lat. 10474 (II H. XIII. Jhh.), im Gurker Dom erscheint dieses Blatt noch mit geschwungener, ausgezogener Spitze. Diese rundet sich mehr und mehr, so im Breslauer Missale nocturnum und im Wiener Parzival, bewußt gibt man aber erst in Weiterentwicklung zur Natur das Eichblatt mit Eicheln in der Manesseschen Liederhandschrift, obgleich auch hier von der Struktur des Eichstammes nichts beobachtet ist, sondern einem Rankenbaum die naturalistischen Blätter und Eichelfrüchte entwachsen (V, 10, die sechs Formen untereinander).

Der Grund dieser Entwicklung liegt zum Teil in der Literatur, die stets der Malerei vorangeht. Die Forderung etwas Untraditionelles darzustellen brachte zuerst gesehene Natur ins Bild (vergl. den erstaunlichen Hasen der Carm. bur., VIII) und einmal aufgenommen, beeinflußt sie auch die traditionellen Typen. Dann aber erklärt sich dies Hinneigen zum Naturalismus aus einer Veränderung im optischen Sehen. Die französische Frühgotik hat hier eine wichtige Vorarbeit geleistet. Drang man vorher auf geschlossene Masse, auf geschlossene Kontur, so zerreißt jetzt der Linienzug. Diese Erscheinung zeigt sich sowohl in der Silhouette eines französischen Schlosses, wie in den Randleisten einer Handschrift. Auch die ruhige, ebene Oberfläche wird durch Hell und Dunkel aufgewühlt. Die glatte Pfeilersäule beleben angeklebte Säulchen, der vertikal gefurchte Pfeiler entsteht. Scharfe Einschneidungen in die Silhouette, Unruhe der Oberfläche zeigen im XIII. Jahrhundert auch die Blattdekorationen an den Leibungen und Gimsen gotischer Kathedralen. Die Freude an formaler Unregelmäßigkeit lassen jetzt die Vorbilder der Natur einspringen, die man früher gerade deshalb gemieden hat. Das Dorn-, Wein- und Stechpalmblatt wird ein Lieblingsmotiv der architektonischen Dekoration und der Buchrandleisten. Schärfe der Zeichnung und Realistik der stofflichen Struktur, Gefühl für das Organische im Blattansatz und im Gruppieren der Blätter sind in den pflanzlichen Dekorationen der Kathedralen von Paris, Reims, Bourges (XIII. Jhh.) [1] erstaunlich, sie gleichen oft einem Gipsabguß über der Natur. Und dies alles ganz plötzlich,

[1] Vergl. Vitry et Brière. Monuments. Zu Beginn des XIV. Jhh. wird dann diese Dekoration wieder ornamentaler, symmetrischer und abstrakter.

nur weil man so will. Auf die Bildmalerei im ganzen wirkt dieser Naturalismus zunächst nicht stark ein.

Die französische Skulptur macht dann im Anfang des XIII. Jahrhunderts den ersten Schritt, um aus der Fläche in den Raum zu kommen.[1] Malerisch wird dieses Problem von Giotto energisch aufgenommen, dem Fortsetzer Giovanni Pisanos, der den Zusammenhang mit Frankreich herstellt. Bei Giotto verliert mit dem räumlichen Sehen und Vorstellen die einzelne Erscheinung an der Weichheit, die noch der Maler Cimabue in handwerklicher Ueberlieferung des einstigen Illusionismus gab. Alles wird zum festen Körper im Raum. Die einzelnen Laubpartien der Bäume Cimabues werden zu kugligen Ballen, die nicht nur neben, sondern auch voreinander stehen, und so die Krone als dreidimensionalen Körper erscheinen lassen. Der Stamm ist glatt und starr, wenn er auch in seiner Struktur und Oberfläche natürliche Bildung anstrebt. Der Ehrentitel Vasaris «buono imitatore della natura» kann nur bedingt Geltung beanspruchen, die Vegetation ist im ganzen äußerst dürftig und eine starke Neigung zum Generalisieren macht sich geltend. Weit realistischer sind die Sienesen und Ambruogio Lorenzetti gibt im ager publicus fast eine Landschaft um ihrer selbst willen. Jene kleinen giottesk-sienesischen Kugelbäume auf gradem Stämmchen sind es, die für lange in der Folgezeit den Baum repräsentieren.

Italienische Einflüsse führen im Laufe des XIV. Jahrhunderts eine entscheidende Wendung in der französischen Malerei herbei. Dvořák[2] hat einige Wege — Avignon (seit 1335 Ausmalung des Palastes durch Italiener) und Neapel[3] (Karl von Anjou) — angegeben. Die sienesisch-giotteske Raumdarstellung verdrängt den zeichnerisch flächigen Stil der Frühgotik. Es ist, als ob hiermit die Fähigkeit einer naturalistischen Detaillierung erstickte. In der Münchener Passion de notre Seigneur Jesus Christ (gall. 21, XIV. Jhh.), im Wiener Romant de la Rose (gal. 2592, Ende XIV. Jhh. von Guillaume de Lorris

---

[1] W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils, Straßburg 1894.
[2] Illuminatoren des Joh. v. Neumarkt. Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses Bd. XII.
[3] Vergl. Bertaux, Sta. Maria di donna regina, Napoli 1899.

und Jean Clopinel de Meuny) erscheinen die sienesisch-giottesken Kugelbäumchen,[1] neben ihnen auch noch der Blätterkronbaum, nur die Randleisten spinnen ihre naturalistischen Ranken weiter. Auch in der Wandmalerei ist der Kugelbaum die einzige Form, so in Runkelstein (Anf. XV. Jhh.)[2] und im Castello di Manta nel Saluzzese (Anf. XV. Jhh.),[3] hier schon mit belebterer Silhouette.

Es bedurfte anderer künstlerischer Persönlichkeiten, die weder Träumer noch Phantasten waren, weder in Dichtung noch Philosophie etwas leisteten, deren lymphatisches Temperament und Wirklichkeitssinn sie befähigten, sich ganz den Dingen zu unterstellen: der Niederländer. «Ils ne savaient pas simplifier la nature; ils avaient besoin de la reproduire tout entière»,[4] sie bewerteten jede ihrer Erscheinungen gleich. Der Raum war gesehen, die naturalistische Detailbeobachtung war gemacht, die Niederländer verbinden beides: ihre Malerei ist nicht mehr der bildliche Ausdruck des nebenstehenden Wortes durch einige knappe Requisiten, sie ist ein Ausschnitt aus der Natur. Der Wille zu ihr erscheint in der niederländischen Malerei des XV. Jahrhunderts in seinem höchsten Ausdruck.

---

[1] Noch im Münchner cod. gall. 7 «Regnault de Montauban» geschr. von Dav. Aubert mit Miniaturen von Loyset Lyedet von 1462 wird der Kugelbaum verwendet, und die gleichzeitige deutsche Kunst bestreitet mit ihm und dem dürren Baum ihren ganzen Baumschlag.

[2] Freskencyklus des Schlosses Runkelstein bei Bozen, herausg. von dem Ferdinandeum, Innsbruck 1857.

[3] Vergl. den Aufsatz von d'Ancona, L'arte, 1905.

[4] Taine, Philosophie de l'art, Paris 1865. Der Aufsatz von Dvořák, «Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck». Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses Bd. XXIV, gesteht S. 249: «Woher die Kunst Huberts stammt, wissen wir ebensowenig, als wie Jans neue Auffassung der Naturtreue entstanden ist.» Halten wir es mit Taine, der keine Rätsel lösen will, sondern die Kraft unerklärbarer Rassenveranlagung sieht.

TAFELN.

(Die Zahlen in Klammern geben die Textseiten an.)

VI.

1. Glasmalerei, Le Mans (36, 37)
2. Psautiers de St. Louis (38)
3. Miss. nocturnum, Breslau (42)
4. Wienhausen (42)
5. Cod. germ. 20, München (42)
6. Braunweiler (42)
7. Wienhausen (42)
8. Miss. nocturnum, Breslau (42)
9. St. Gereon (41)
10. Cod. lat. 8846. Paris (36)
11. Wernher von Tegernsee (43)
12. Cod. Balduini (44)

VII.

Cod. lat. 4453, München (26, 27, 31, 32)

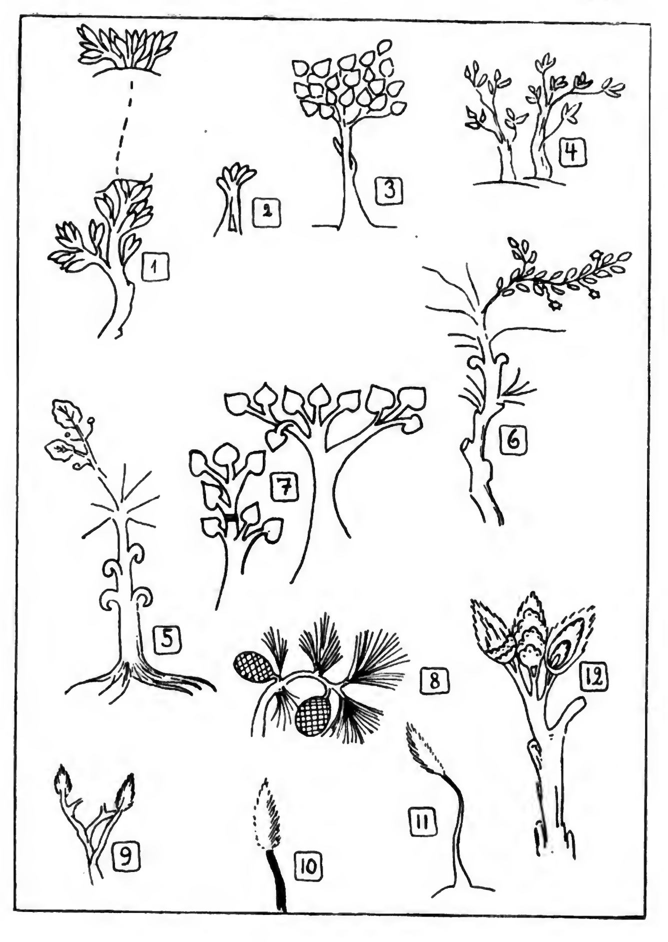
VIII.

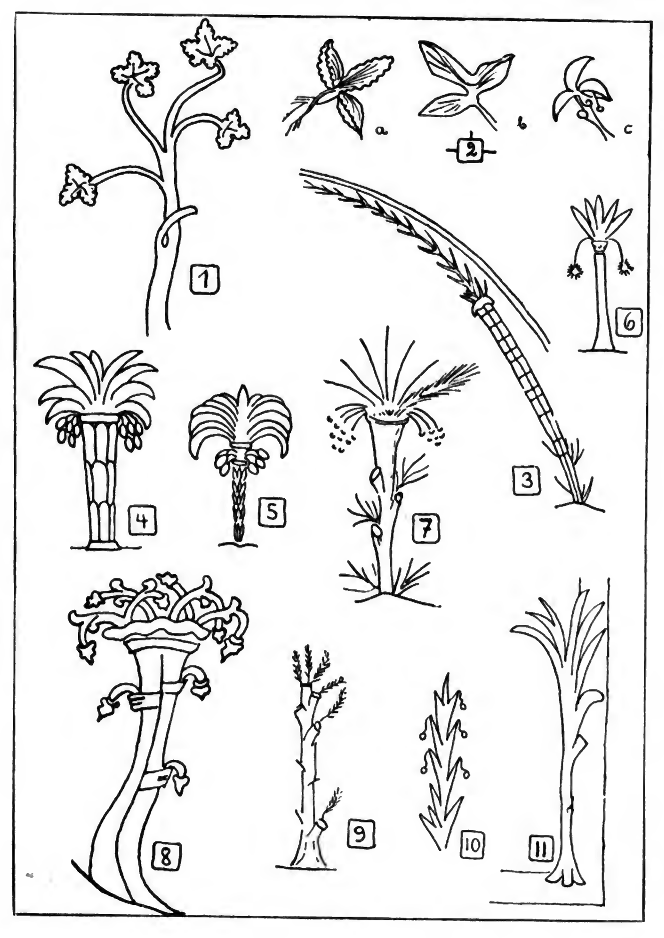
Carmina burana (39, 41, 44, 47, 50)

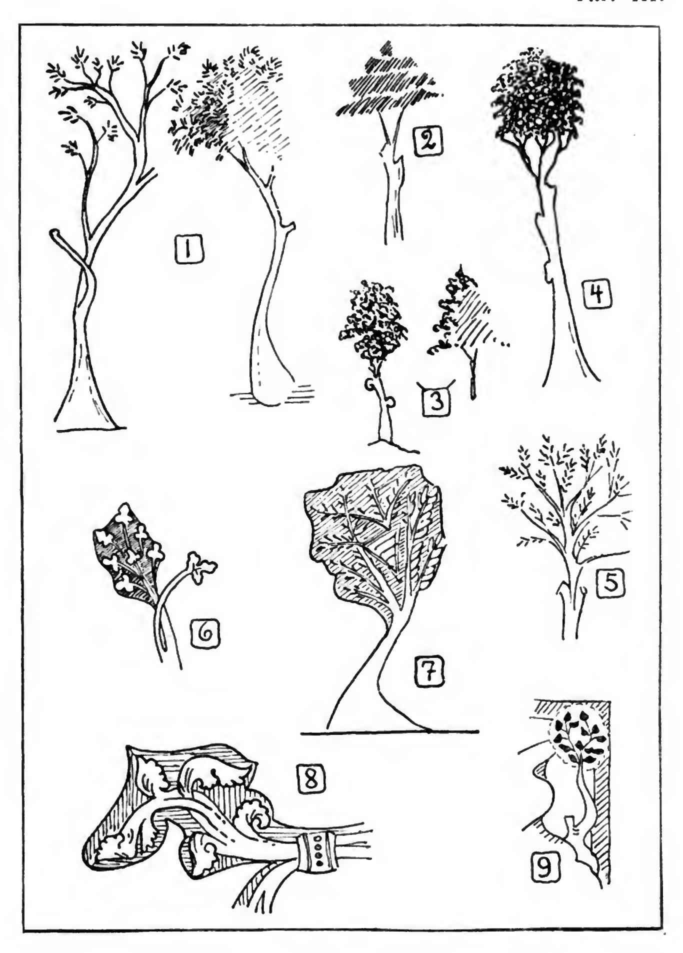
IX.

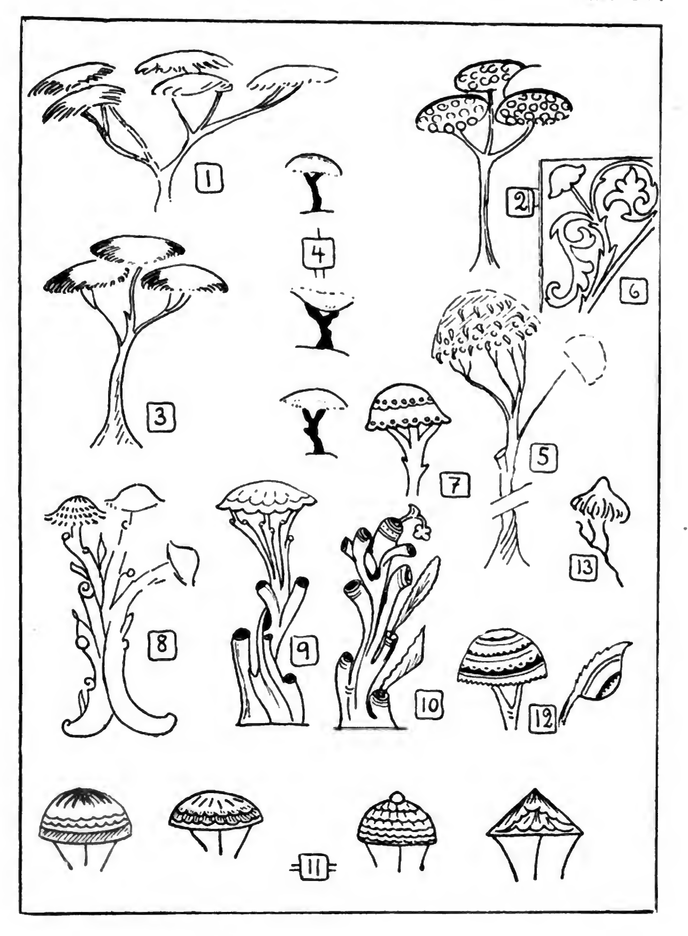
1. Gebetbuch der h. Hildegard (43)
2. Eneidt (45, 47)

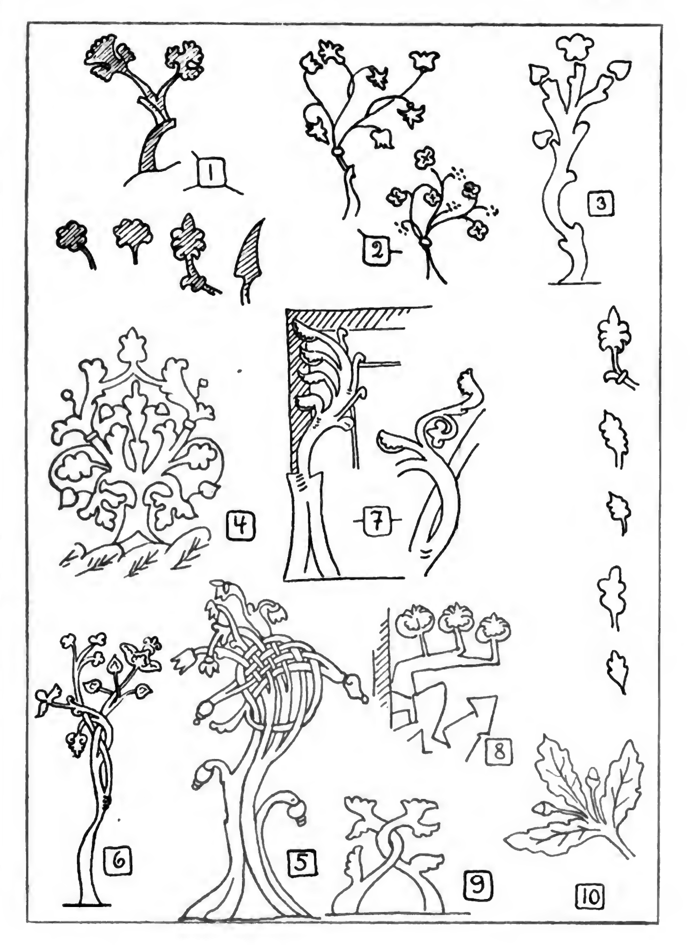
TAFELN


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12


1
a
b
2
c
3
6
4
5
7
8
9
10
11

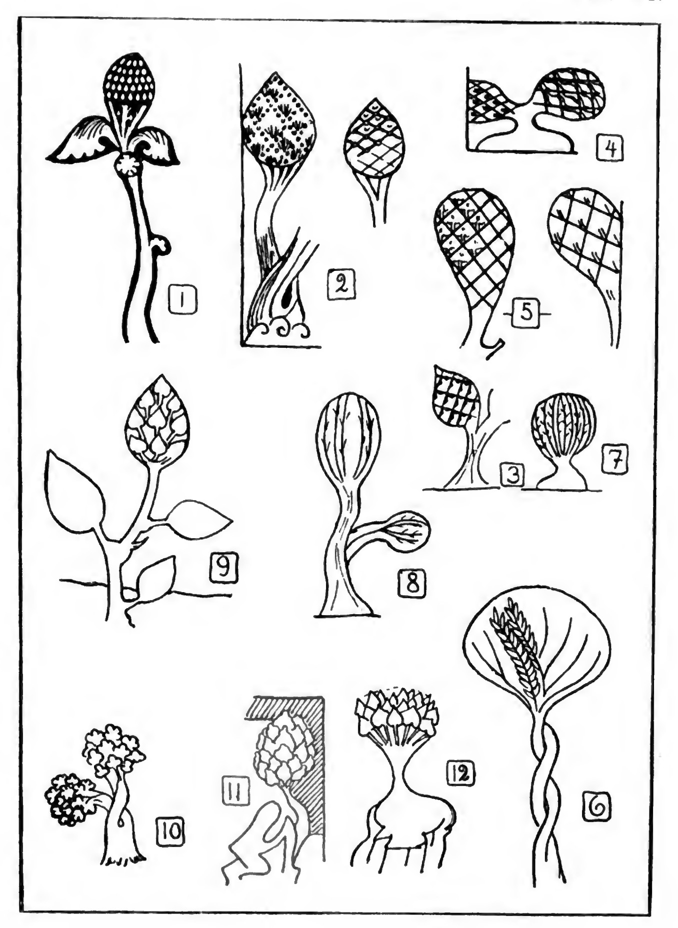

1
2
3
4
5
6
7
8
9


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13



1
2
3
4
7
6
5
8
9
10

Taf. VI.



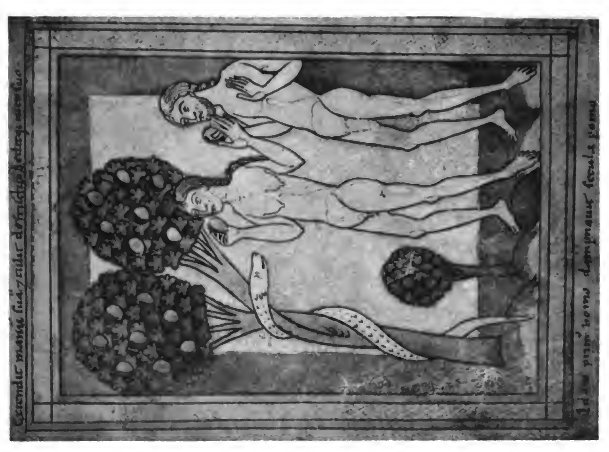
Taf. VII.



Taf. VIII.



Taf. IX.





Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894).

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50
2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2 50
4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —
5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —
6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —
7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —
10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —
11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —
14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —
15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —
16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —
17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —
18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —
19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —
20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —
21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —
23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —
25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —
26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50
28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —
29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —
30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —
31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —

33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

35 **Sohmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 4. —

45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —

46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.





